

**Musique et hypnose : le *samaï* une *autohypnose***

**Majed Asma\***

**chercheuse en sciences culturelles et musicologie  
majed.asma.music@hotmail.fr**

**Reçu le :18/ 03/2022**

**Accepté :22/03/2022**

**Résumé :**

Le *samaï* est une forme classique de la musique arabe. La danse des derviches tourneurs est parmi ses pratiques les plus repondues pour cela on les voit souvent dans des états de transe. Etant donné ses qualités structurelles rythmiques et maqamiques, il présente une autohypnose. D'une part, il assure la synchronisation du rythme respiratoire avec le rythme musical. D'autre part, la notion du *maqam*, précisément *béyeti* porte aussi une singularité en termes d'interprétation et d'alliance de l'image acoustique à l'image mentale cela est parfois ressourçant d'énergie et de positivité ainsi ainsi qu'il pourrait être hypnotisant.

**Mots clés :** Le *samaï* ; Le *maqam béyeti* ; Autohypnose ; Sémiologie; Psychologie de la musique.

**Introduction :**

La crise sanitaire due au (Covid 19), a eu diverses répercussions sur notre quotidien. En effet, tout le monde est à l'affût des ressources matérielles, médicales ou alimentaires en négligeant, justement, nos ressources psychologiques.

Être confiné ne veut pas dire, forcément, la restriction de nos déplacements et donc l'enfermement spatial. Bien au contraire, c'est l'occasion de lâcher prise, de remonter en amont de soi-même et se laisser aller dans notre sphère corporelle et spirituelle dépassant toutes les frontières. Cependant, par quel moyen pourrions-nous accéder à notre tréfonds, être à l'écoute de soi-même et se livrer à notre subconscient pour s'en ressourcer ?

---

\*Auteur correspondant: Majed Asma, E-mail: majed.asma.music@hotmail.fr

Dans cette perspective, comment la musique pourrait-elle apporter quelques réponses ?

De tout le diaporama musical que nous avons, nous proposons dans cet article d'étudier la forme *samaï* et de mettre l'accent sur le rapport : musique-sémiologie et musique-psychologie ou autrement la psychologie de la musique en relation aux thérapies brèves et particulièrement l'hypnose comme exemple.

Il est d'emblée nécessaire de souligner que la terminologie *samaï* renvoie à deux concepts dissociés. C'est une forme classique de composition instrumentale ou chantée. Et, c'est également le nom d'un rythme sur lequel se base ladite composition. Le *samaï* est présent dans la culture balkanique, orientale et maghrébine d'autant plus basique, captivante et est au centre des registres populaires et/ou religieux. Quelles sont les caractéristiques structurelles, rythmiques et modales qui contribuent à cet effet ? Quel effet thérapeutique cette musique a-t-elle ? Engendre-t-elle une sorte de détente ?

L'approche pratique, voire thérapeutique de cette étude, se résume dans la psychologie de la musique. Elle décrit l'effet hypnotique de cette forme musicale grâce aux plusieurs procédés de styles du langage musical arabe y compris celui du mode *maqam*<sup>†</sup>, celui du rythme et des temps d'arrêts qui servent parfois à la respiration. La synchronisation de la respiration de l'auditeur avec la musique du célèbre *samaï* d'Ibrahim Al-Eriyyen (Hajj, 2013) au sens rythmique (structures et articulations) aussi bien qu'au sens modal (langage *maqamique*), a un impact ensorcèlent tout en se laissant induire instinctivement. Néanmoins, le médiateur musical-"thérapeute"-peut intervenir juste pour accentuer la perception du sujet c'est-à-dire approfondir sa sensation musicale.

Afin d'étudier l'impact thérapeutique du *samaï*, nous nous basons sur une analyse sémiologique par référence à la « tripartition » (NATTIEZ, 1990, p.29) de Molino qui conçoit, en effet, trois niveaux d'analyse : le « niveau neutre » (LIDOV, 2005, p.85), le « niveau poïétique » (ARROYAS, 2001, p.55) et le « niveau esthétique » (CHATMAN, 2019, p.179). Le niveau neutre concerne la description proprement musicale de l'œuvre. En d'autres termes l'analyse du « message lui-même » (TOKUMARU, 2000, p.40). Le niveau

---

<sup>†</sup> Mode musical arabe appelé *tba'* dans le Maghreb et *maqam* en *Machreq*. Il est important de signaler que les trois concepts sont différents mais par soucis d'homonymie nous les utiliserons indifféremment.

poïétique ne concerne pas, seulement, le côté linguistique de l'œuvre mais aussi les conduites compositionnelles, en d'autres termes les intentions du compositeur et ses « stratégies de production » (ROY, 2003, p.25). Quand au niveau esthétique, il concerne les stratégies de perception à savoir de l'écoute. Doit-on préciser à cet endroit de notre recherche que nous nous pencherons plus sur le niveau esthétique, sans négliger les deux autres niveaux parce que ce niveau concerne le sujet et par conséquent, il nous permettra d'analyser l'impact de cette musique sur l'auditeur.

Il est aussi important de signaler que la manière d'interpréter la pièce musicale joue un rôle prépondérant dans la perception. L'interprétation de la musique de manière sophistiquée exclue l'auditeur, parfois, du circuit de jouissance car son attention sera fixée sur les techniques de jeu et non sur le sens musical. Du coup, il sera porté par la structure de l'ornementation musicale elle-même et par le déchiffrement de ces techniques -micro-messages- souvent difficiles à décortiquer. L'auditeur ainsi s'échappe en quelque sorte de la mélodie. Cela ne veut pas dire que les techniques de jeu ne sont pas importantes mais leurs emplois adéquats à des endroits justes affirment la sémantique de la musique. Il n'est pas si important de jouer plusieurs techniques à la fois cependant il est nécessaire de savoir comment les utiliser et où ces techniques de jeu peuvent produire un sens et avoir un impact sur l'auditeur et là se présente l'intelligence de l'interprète comme il est le cas d'Andre Al-hajj dans ce *samaï*. On cite aussi parmi les interprètes qui maîtrisent l'emploi des techniques de jeu du musique *samaï*, spécialistes en kanun,<sup>‡</sup> karaduman, Göksel baktagir et Aytaç Doğan.

D'ailleurs, souvent on écoute une musique ancienne, avec un type d'enregistrement moyen et dès que l'interprète sait comment transmettre les intentions du compositeur le message sera reçue et on se fait plaisir d'un genre d'écoute active plus tôt affective. Ceci dit que la meilleure façon d'écouter la musique et de se faire plaisir c'est d'écouter une musique dont le message facile à déchiffrer simple à comprendre et bien interprétée.

Entre la production du *samaï* et sa compréhension, se situe un phénomène modal disons *maqamique* (relativement au *maqam*) qui vise à expliquer les niveaux de transmission et de perception de cette musique et qui lance l'auditeur dans une transe infinie ou encore une transe ayant des propriétés particulières Le *samaï béyeti* est organisé, structurellement, de la sorte :

---

Instrument de musique arabe.<sup>‡</sup>

**Table N°1. La structure rythmique et modale du samai**

Partie	<i>Khana</i> (1)	<i>Tasli</i> <i>m</i>	<i>Khana</i> (2)	<i>Taslim</i>	<i>Khana</i> (3)	<i>Tasli</i> <i>m</i>	<i>Khana</i> (4)	<i>Ttaslim</i>
Rythme	<i>Samai</i>	<i>Samai</i>	<i>Samai</i>	<i>Samai</i>	<i>Samai</i>	<i>Samai</i>	Ternaire vif : <i>Darej</i>	<i>Samai</i>
Maqam	<i>Béyeti</i>	<i>Béyeti</i>	<i>Rast</i>	<i>Béyeti</i>	<i>Ajam</i>	<i>Béyeti</i>	<i>Béyeti</i>	<i>Béyeti</i>

Le *samai* est composé de cinq parties, selon des règles mélodiques structurelles spécifiques : la première partie est appelée *Khana*<sup>§</sup>, la deuxième qui est répétitive est nommée *taslim*, elle sera succédée par la *Khana* 3,4 et 5. Signalons à juste titre que la partie *taslim* intercepte chaque *khana*. et que nous aurons le schéma suivant : *Khana* (1), *taslim*, *Khana* (2), *taslim*...Notons également que la quatrième *Khana*, suit un rythme généralement vif et actif différent des trois autres *Khanats*.

### I. Étude de cas:

Cet exercice pratique a été fait sur dix sujets différents dont huit ont eu les mêmes réactions, nous nous contenterons toutefois de décrire un seul cas.

#### 1. Description de l'exercice

Observons a priori le déroulement de cette mini étude que nous entamons par une description syntaxique. Laquelle description est une analyse du niveau neutre de la pièce, il s'agit pour nous de décrire la construction mélodico-rythmique :

- ✓ La pièce dure en tout huit minutes et trente secondes.
- ✓ L'attaque rythmique s'est faite graduellement sur deux étapes. La première a débuté avec le *samai* d'une manière calme et réservée. Quant à la seconde, elle a commencé, d'une manière plus osée et plus disposante avec la phrase *taslim*, sur un rythme *moderato* \*\*.

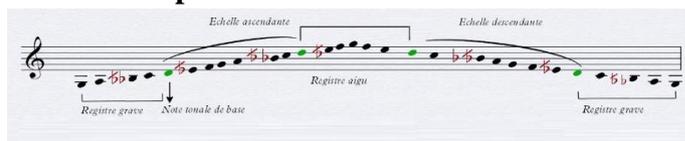
<sup>§</sup> Pluriel de *khanat-s*.

\*\* Vitesse à moyenne, rythme peu rapide.

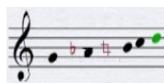
✓ Le mode/*maqam* est le *béyeti*.

Le schéma suivant montre son échelle scalaire, son ambitus et l'ensemble des altérations responsables de la variation des éléments scalaires qui pourraient exister.

**Figure N° 1. Échelle scalaire du béyeti, ambitus et différentes modulations possibles.**



**Figure N° 2. Échelle scalaire de type *shouri***



Si le deuxième élément scalaire du *béyeti* est de type *hijaz*, comme l'indique le schéma ci-dessus, il est appelé *shouri*.

## 2. Le propos thérapeutique

Le thérapeute propose :

- ✓ Un bilan psychomusical pour préciser le goût de l'auditeur.
- ✓ Un exercice de relâchement musculaire avant le commencement de l'écoute.
- ✓ La concentration sur le rythme sans la musique (l'écoute du rythme dissocié de la mélodie) : une sorte d'écoute guidée.
- ✓ L'écoute attentive de la pièce.
- ✓ La respiration abdominale.
- ✓ La concentration sur le premier temps fort du rythme.

## 3. Constatations

- ✓ Le sujet bouge ses mains et ses pieds dès le début de la pièce jusqu'à la quarante cinquième seconde.
- ✓ Le calibrage visuel signale la détente du sujet à partir d'une minute et quarante-cinq secondes.
- ✓ Le sujet s'endort à la troisième minute et quinze secondes jusqu'à la fin de l'écoute avec un ralentissement du mouvement oculaire.
- ✓ Appelé par son nom, le sujet ne réagit pas. Après le réveil il réclame : « je me suis endormi sans doute ! ça m'a rappelé, l'odeur du café, la mer, la

*nature Je me suis senti loin, mon corps ne m'appartenait plus ! c'est fou ! Puis, je ne me rappelle plus!».*

✓ Il s'est détendu, il est parti et il s'est évadé.

✓ L'auditeur considère qu'il a commencé à somnoler après avoir passé, approximativement, 30% de la totalité de la durée de l'écoute. Cela est équivalent à deux minutes et soixante-seize secondes c'est-à-dire à peu près trois minutes et seize secondes ce qui correspond, dans l'enregistrement, à la durée de la reprise de la phrase *taslim* (sorte de refrain instrumental) à partir du timing trois minutes et dix secondes.

## II. Synchronisation musicorespiratoire/rééducation comportementale

Le thérapeute doit s'assurer que le sujet est réceptif lors de la prise en charge psychomusicale car le rapport de confiance que l'on entretient avec soi-même est différent de celui que l'on entretient avec le thérapeute. Évidemment, augmenter ses prédispositions psychologiques pour l'écoute musicale facilite la communication sonore par la suite et augmente instantanément la réceptivité du sujet. Nous soulignons que cette première étape de préparation psychologique pour l'écoute est le fondement du protocole d'accompagnement psychomusical. Par conséquent, lâcher prise, requiert, outre la concentration, une fusion avec la musique et un genre d'écoute active qui se produit au fur et à mesure de sa perception des sons.

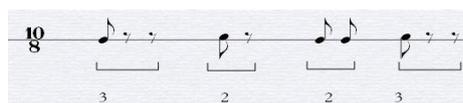
### I. Synchronisation rythmique et relaxation

Le cycle respiratoire normal d'un être humain, selon Chaudet (Guillaume & all. 2017-2018), comprend entre seize et vingt mouvements par minute, ce qui permet un agencement des rythmes de construction binaire. Cette construction binaire, n'est pas liée à l'origine du rythme lui-même mais à sa décomposition ainsi qu'à notre perception. Celle-ci est relative aux articulations des temps forts, c'est-à-dire que même un rythme ternaire ou composé, structuré sur quatre parties, pourrait être conçu binaire. D'ailleurs, c'est le cas, du rythme *samaï* utilisé dans la musique arabe et particulièrement dans la forme *samaï*. Ce rythme est composé de quatre parties :

- La première partie comprend trois croches dont la première croche est la plus forte du rythme.
- La deuxième partie comprend deux croches.
- La troisième partie comprend deux croches.
- La quatrième partie comprend trois croches.

Le schéma ci-dessous, conventionné et admis par les musiciens arabes montre une décomposition binaire au sein de ce rythme ternaire, la preuve est que même en écoutant les rythmes ternaires, l'auditeur a tendance à les transformer en rythmes binaires.

**Figure N° 3. Décomposition structurelle du rythme *samaï***



- Le cycle respiratoire correspond à vingt mouvements entre inspiration et expiration c'est-à-dire dix boucles respiratoires.
- Le rythme *samaï* se déroule-comme habituellement utilisé dans la musique religieuse-sur un tempo modéré où ♩=100.
- Une minute comprend dix boucles rythmiques qui coïncident avec dix boucles respiratoires.

La musique est une respiration sonore (Majed, 2021). Si la respiration de l'auditeur est adaptée à la longueur de la boucle rythmique, comme le décrit le cas sujet d'étude, se crée une certaine synchronisation rythmico-respiratoire à travers laquelle il se produit un genre d' « autohypnose » (Winnerman, 2011, p.20) où le sujet se connecte à ses émotions, voyage dans son esprit et établit une « communication ultime avec soi-même » (Marcheix, 2012, p.25).

Cette autohypnose est donc la synchronisation parfaite entre le rythme musical et le rythme physiologique. Elle est en fait, une sorte d'harmonie entre le rythme musical et le propre rythme du sujet-relativement au tempo certes comme on l'a calculé-mais aussi relativement à la structure du rythme musical lui-même. Ce dernier peut alors, lors de son déchiffrement, avoir une sorte de codification personnalisée qui coïncide avec une pratique naturelle quelconque du sujet. C'est à dire que cette structure interne du rythme à la base de ce paradigme rythmique, peut trouver ses références dans une pratique langagière ou dans son mouvement... Chacun d'entre nous a son propre rythme, de parler, de marcher ou même de fonctionner et de penser et si l'auditeur arrive à choisir sa musique de manière quelle soit adaptée à son modèle de fonctionnement sensoriel et cognitif, il peut accéder à cet état hypnotique et par la suite vivre une expérience autre de l'écoute. L'autohypnose dans cette expérience mène l'auditeur à un « état de conscience modifiée » (Darraz, 2019, p.11) dû à l'ajustement au rythme. Il

suffit de faire un calibrage visuel des détentions musculaires, du rythme cardiaque et du rythme respiratoire pour se rendre compte provisoirement, qu'il a eu une autohypnose dans notre étude de cas.

Dès lors, se produit « un ralentissement important des ondes cérébrales (alpha) ... une réceptivité et une disponibilité accrue pour l'intégration des suggestions » (Beck, 2012, p.7) d'où parvient le sommeil du sujet, indiqué dans les constatations précédentes. Ce dernier a montré des signes de « sommeil léger » (Tortora & Derrickson, 2017, p.310) (outre le relâchement musculaire, les mouvements oculaires lents, indiquant le passage du stade (1) au stade (2) du sommeil. D'ailleurs, c'est exactement ce qui se passe avec les enfants « Au bout de cinq minutes environ, l'enfant passe du stade 1 au stade 2... caractérisé par deux nouveaux types d'ondes cérébrales, les fuseaux et les « complexes K », ... On pense que ces deux types d'ondes reflètent le changement considérable qui se produit dans le traitement des informations par le cerveau » (Vaughan & Dement, 2000, pp. 31-32) . Suite à ce sommeil lent, résulte la « diminution des ondes alpha et l'augmentation des ondes Thêta (4-7Hz) » (Biliard & Dauvilliers, 2011, p.45.) ce qui engendre une relaxation profonde contrairement à la quatrième *khana* qui offre un apport énergétique grâce à sa vivacité rythmique. Ainsi, il est important, entre temps, de donner quelques consignes, lors de la première phase du sommeil, qui aident à calmer le sujet et à faciliter son engagement dans l'écoute pour établir une homogénéité entre son entité physique et son entité psychique. D'ailleurs, cette relaxation explique, peut-être, l'interprétation du *samaï* avant la montée sur scène des derviches tourneurs de la danse mystique rotative. Ils sont couramment dans un état de « transe hypnotique » (Chertok, 2006, p.248) après avoir écouté ce rythme et cela justifie son emploi dans la musique soufie.

## II. Synchronisation mélodique et ancrage auditif

L'adaptation n'est pas dû, uniquement, au phénomène rythmique mais également à la structure mélodique du *samaï* particulièrement modale. Les variations modales s'effectuent au milieu de la pièce : la première *Khana* et le *taslim* sont obligatoirement dans le *maqam* d'origine sur lequel la pièce est construite. Cette alternance ne semble pas être arbitraire car il est nécessaire d'établir une stabilité émotionnelle au début et à la fin de l'œuvre afin de mémoriser et de fixer le *maqam*. Par « effet de position sérielle » (Huffman, 2009, p.284), la mémoire retient plus le début et la fin de la pièce ce qui permet de stabiliser le positionnement psychique du sujet relativement à l'œuvre musicale et ses variations modales. Cette répétition procréé un

contentement sonore qui engendre une habitude auditive, d'une part, associée au *maqam*, d'autre part, à la répétition de la phrase mélodique elle-même. Le *taslim*, alors, automatise la pensée en termes d'association à la mélodie car d'une manière automatique, on s'attend au retour de cette phrase clichée et du coup se produit un état de détente en écoutant la phrase refrain *taslim*. Ainsi, la redondance du *taslim* dans un laps de temps précis, instaure un rituel d'écoute ayant l'impact psychologique d'un ancrage auditif :

Le *taslim* crée une certaine satisfaction qui incite le système hédonique. De ce fait, cette satisfaction stimule les hormones de la jouissance et du plaisir à savoir la dopamine qui « envoie des signaux de récompense » (Chidekh, 2018, p.7). Le *taslim* conçoit des prévisions mélodiques, sorte de conditionnement, qui répond, constamment, aux attentes de l'auditeur. Cette réponse paraît une sorte de conditionnement, et du coup renforce le rapport qu'entretient le sujet relativement à l'objet musical puis en d'autres termes, relativement à ses capacités intellectuelles et ses performances cognitives.

La magie du *taslim* et dans sa stabilité modale d'où provient un sentiment de sécurité vis à vis de la pièce. Ce sentiment de confort mélodique et de sécurité est dérivé d'abord de la satisfaction du désir -dans le sens de la sensibilité modale- puis de la réponse aux attentes de l'auditeur. À vrai dire, il présente une « enveloppe sonore » (Lecourt, 2011, p.28) supposée contenante du soi car peu importe sa variation il revient à sa position ce qui suggère une certaine constance, assurance et sûreté permettant de réduire l'anxiété surtout pendant cette période de confinement.

Ainsi, la quête de la synchronisation mélodico-rythmique est une quête d'adaptation, sous entendue, celle, en effet, du rythme respiratoire au rythme musical. Ce processus mental pourrait être généralisé et par la suite agir dans une « perspective de rééducation des comportements » comme le conçoit Erickson (Weil Barais & Cupa, 2008, p.216). Subséquemment, le sujet aurait plus de conscience de soi et en soi et aurait accès à son ressenti en prenant en main le control de ses comportements surtout face à certaines situations stressantes de la vie quotidienne.

### III. La conception *maqamique* est une double association

L'alternance du *taslim* et sa mobilité par rapport aux autres parties du *samaï* engendre des « réactions circulaires » (Piaget, 1992, p.21), sorte de symétrie en termes de perception. La mobilité de cette phrase procréé une flexibilité cognitive en installant une logique particulière dans l'ordre de

saisis de l'information sonore. Une mise en ordre, s'établit selon deux axes l'un est chronologique l'autre est paradigmatique. En termes de durée, les différentes parties de cette pièce sont plus ou moins équilibrées, au fur du temps. Du coup, on se programme à recevoir le *taslim* dans un espace-temps bien déterminé. Cela, d'ailleurs, nous renvoie à l'étymologie du terme dans le langage arabe qui a le sens de recevoir quelqu'un ou donner quelque chose à quelqu'un ou de céder à quelqu'un ou à quelque chose.

Concevoir la mélodie d'un point de vue modal/*maqamique* est, en effet, une double association celle d'une représentation mélodique-modale (musique) et celle à une représentation modale-mentale (affect). Outre l'échelle scalaire, le *maqam* est une échelle à d'autres paliers. Il est le commun/personnel ainsi que le culturel/instinctif : toute culture dispose de certains modes puis chaque communauté, au sein de cette culture, a son propre langage musical. Les sujets, ayant un vécu différent, ne peuvent pas percevoir une même sensation modale de la même manière. Pour cela, il est important de saisir ce contexte et le prendre en considération lors de la prise en charge. Toute personne a ses propres représentations mentales et ses propres codifications.

### 1. Image acoustique et image mentale

La notion du *maqam* dans sa dimension langagière renvoie à la théorie Saussurienne situant le langage dans le domaine de la perception puisque c'est aussi un système de signe.

Saussure considère que « le signe linguistique repose sur l'association d'une image acoustique et d'un concept, tous deux psychiques » ( Saussure, 1980, p.148) et que cette image n'est pas le son acoustique mais son « empreinte psychique ». De la même manière, le *maqam* dont le signifiant peut avoir plusieurs signifiés, obéit à cette définition, vue sa construction sémiologique particulière. Le *maqam* est emprunté de la nature humaine avec toute sa singularité. En s'attendant, alors, à la phrase du *taslim* « l'image acoustique », au sens saussurien, anticipe sur l'image sonore réellement entendue. La vitesse de traitement de cette information traduit une « habilité cognitive » (Perruchet, 1988, p.158) qui semble indispensable pour l'accompagnement des gens âgés ayant un « vieillissement cognitif » (Lemaire, 2005, p.288) ainsi que les malades d'Alzheimer (Bertrand, 2017) de « schizophrénie » (Peretti & all., 2004, p.27), d' « autisme » (Perrin, 2019) et de trouble bipolaire.

## 2. Correspondance de l'image acoustique et de l'image poétique

La représentation modale arabe du (*maqam* et du *tba*<sup>††</sup>) renvoie, d'emblée, à l'image acoustique au sens musical, telle qu'elle est conçue par l'entité physique de l'être humain c'est-à-dire par ses oreilles et son cerveau. Saussure (Saussure, 1989, p.99) situe le langage dans le domaine psychique en considérant « le signe linguistique ...une entité psychique à deux faces » celles de « l'image acoustique » et celle de « concept ». Optons pour sa définition qui considère cette contiguïté entre la représentation auditive nommée « image acoustique » et la représentation mentale nommée « concept », la musique *maqamique* est aussi un langage qui conçoit le même système de signe. En effet, la différence se situe dans le « concept ». Ce terme renvoie à l'idée du commun ou encore à la convention car dans le langage courant le concept est la « représentation générale et abstraite d'un objet » (Dictionnaire de philosophie, 2022) alors que dans la musique le concept n'est pas seulement général puisqu'il présente un ensemble de représentations mentales liées particulièrement à l'éducation artistique personnelle de l'auditeur pas au sens académique de l'apprentissage de la musique mais au sens pragmatique du langage musical.

Le « concept » dans la musique *maqamique* dépend alors essentiellement du vécu sonore de l'auditeur autrement dit de son histoire musicale du coup ce concept est personnel et individuel ce qui mène à une sorte d'abstraction lors de l'écoute collective d'une pièce musicale chacun d'entre nous peut se projeter dans la mélodie relativement à ses propres représentations et du coup le « concept » demeure des concepts.

En fait, le *maqam/tba*' est doté d'une fonction psycho-sociale car il dessine une expérience de vie. Il est vrai que cette expérience est relative à un événement réellement vécu mais, entre-temps, il génère un processus d'évocation lié à cet événement. Pour éclaircir cette idée, on se penche sur le rituel tunisien : le *tba' mhayyer iraq* est un *tba*' de caractère. Il est révélateur de joie, d'exaltation et d'accomplissement. Pourquoi nous le percevons de la sorte ? La majorité des chansons populaires tunisiennes d'un air dansant, suivent ce *tba*'. Sa codification, alors, renvoie à une image mentale correspondant au mouvement et à l'énergie. De partout dans la Tunisie, les cérémonies du mariage finissent toujours par la même chanson composée sur le *mhayyer iraq*, ce qui suggère cette sensation d'accomplissement et de « finish ». Pour expliquer l'impact psychique du *béyeti*, nous partons, donc,

---

†† Maqam/mode maghrébin

de la même logique du *tba' mhayyer iraq*. Le *maqam béyeti* se caractérise par deux aspects le premier est divin le second est romantique.

- **Le *béyeti* ensorcelant**

Le premier aspect est donné de part son utilisation mystique tels que :

- Les hymnes religieux.
- La cantillation coranique appelée *tartil*.
- L'appel à la prière de la mosquée du prophète à Médine.

Cet appel à la prière de la mosquée du prophète à Médine est différent de celui de la Mecque qui est construit sur le *maqam hijaz*. D'ailleurs, le *maqam béyeti shoury* est l'une des variations modales les plus pertinentes du *béyeti* car il fait fusionner ces deux éléments scalaires imprégnés dans la mémoire collective : le pentacorde *Béyeti* et le tétracorde *hijaz*.

- La musique sacrée des coptes indigène d'Égypte.

Les spécialistes de la pensée islamique (Ben Tega, 2015, p.91) considèrent que le *béyeti* est souvent employé au début de la lecture du coran. Al-sheikh Mohamed Al-Halbaoui (Al-Halbaoui, 2010), dans une émission télévisée destinée aux jeunes récitants du coran, a considéré le *béyeti* comme étant la première leçon à donner aux novices puisqu'il est l'un des *maqams* originels puis authentiques de la musique arabe et qu'il se caractérise en plus par sa sérénité et son aspect religieux.

- **Le *béyeti* enthousiaste**

Le deuxième aspect est donné de part sa fonction romantique : Om kolthoum-chanteuse classique célèbre dans tout le monde arabe-est connue par ses airs ravissants qui plongent son auditeur, souvent, dans un état extatique. Plus que 50% de ses œuvres sont composées sur *maqam al-béyeti*. Ainsi, pourrait-on établir un rapport réel entre l'emploi de ce *maqam* et le bonheur de son écoute ?

Forcément, les techniques de chant, le timbre et pleines d'autres propriétés vocales interviennent dans notre perception, mais il est encore important de souligner l'effet prenant de sa voix en chantant le *béyeti*. Étant donné l'embranchement de l'auditif et du verbal du côté de la phonétique, ce *maqam* est associé à des images poétiques, léguées à la passion, l'amour, la nature et les rêveries ce qui procède une visualisation particulière « creative visualization » (Reid, 2014) essentielle pour l'autohypnose. D'ailleurs, cette

visualisation est l'une des raisons pour laquelle ses chansons sont apprises et mémorisées d'une manière assez spontanée, malgré leurs complexités musicales et esthétiques. En effet, « L'apprentissage par cœur ...n'est utile que si la tâche de restitution se limite à un exercice de reproduction sonore ou visuelle fidèle » (Grebot, 1994, p.22). L'apprentissage mélodique dans le cas des chansons de Om Kolthoum est utile car il se produit d'une façon rapide et fluide. Lors de l'écoute les images décrites dans ses chansons se reproduisent de manière fidèle au prononcé et certainement imprégnées de l'imagination de l'auditeur. Du coup, se produit, soit une sorte d'évocation instantanée, soit une visualisation fidèle aux intentions du compositeur de la chanson. La synchronisation de l'image transmise par Om Kolthoum et de l'imaginaire de l'auditeur crée une connexion affective appelée aussi « rouh ». Ce terme arabe à dimension mystique, renvoie à l'âme et ce n'est pas un hasard si cette nomination dérive de l'être humain. En effet, ce sont deux âmes qui se rencontrent sur la compréhension de la même ligne mélodique mais dans deux axes de temps et de lieu différents.

Le sujet, par conséquence, reprend alors ces sensations d'épanouissement sous forme d'évocation stimulant, inconsciemment, le sensoriel et unissant à la fois le visuel et l'auditif puis s'en ressourcement. Il s'agit de « transfigurer » cet « exister esthétique » (Osson, 1991, p.80) en une action psychique. Le cerveau réussit, par ailleurs, à transformer « ces configurations neuronales en ces configurations mentales...qui constituent le niveau le plus élevé du phénomène biologique » (Damasio, 1999, p.19).

### 3. Correspondance de l'image acoustique et de l'image visuelle

La transformation de l'image auditive en une image visuelle a été l'objectif d'une recherche faite sur quelques œuvres d'Om Kolthoum y compris celles construites sur *maqam al-béyeti*. L'auteur dans son livre intitulé « Om Kolthoum songs in painting » a traduit la chanson « Arak Asey Al-damii » (Alwadi, 2018, p.22) par le tableau ci-dessous :

**Figure N° 4. Transformation de la chanson Arak Asey Al-Damii en image**



L'image suggérée par la chanson reflète :

- Une thématique classique de la période impressionniste.
- Une construction spatio-temporelle.
- La présence d'une entité physique qui est le personnage du chevalier.
- La présence de deux couleurs fondamentales, leurs nuances et une certaine sensibilité à la lumière.

La schématisation d'une thématique classique peut être renvoyée d'abord au niveau « neutre de l'œuvre » (Nattiez, 1990, p.12) c'est-à-dire à une identification stylistique indiquant l'implication modale du *béyati* dans le répertoire musical classique arabe. D'un autre côté, l'image auditive renvoie à l'image visuelle à travers le niveau poétique, disons, poétique au sens verbal des paroles de la chanson. La musique contribue à la délimitation de l'espace et du temps (Majed, 2020, p.92). Quant aux couleurs/nuances et lumière/ombre, elles suggèrent les variations modales qui sont deux variations essentielles avec les ramifications mélodiques proches du mode musical fondamental.

Petiau a montré, dans une étude faite sur la techno, l'impact de la musique sur la démarcation spatio-temporelle et même sur le sens de l'orientation. Elle sert à « Borner l'espace ...Borner le temps » (Petiau, 2004, pp.71-81). À son avis, la musique est indicatrice d'une présence humaine, contrairement au silence, indicateur du vide. Et puis, elle marque, également, le début et la fin de la fête ainsi que la provenance acoustique du son.

#### **IV. Propriétés *maqamiques* hypnotiques**

Le *maqam* participe inconsciemment au recadrage du soi car en suivant le parcours mélodique de la pièce, se profilent naturellement des propriétés modales comme les éléments scalaires ou notamment des temps d'arrêt tonal et souvent des motifs mélodiques appelés paradigmes mélodiques, genre de symbolisation mélodico rythmique. Ces propriétés contribuent à la création d'un lien identitaire, par l'intermédiaire d'un découpage tonal et d'un « découpage paradigmatique » (Bourion, 2011, p.21) musical.

##### **1. Note finale du *maqam* et induction**

Mettre en place une distance par rapport aux propriétés modales de l'œuvre musicale est synonyme de dresser une distance par rapport à soi. En effet, la fonction des temps d'arrêts du *maqam* marque d'une part, la fin d'une idée et d'autre part, le commencement d'une autre. La fin de l'idée est donnée

par sa note finale dotée d'un aspect décisif et marquant. Elle permet l'identification de l'objet musical à savoir le *maqam* et place le sujet, entre autres, dans un mode de fractionnement là où elle inspire par ailleurs de l'indépendance et de la sûreté. Se fixer sur la note tonale du *maqam*, de ce fait, ressemble à la technique de fixation d'un point utilisé dans les tests d'hypnose. Quant au commencement, il est donné par l'effet refrain de cette note sur laquelle se compose graduellement les phrases suivantes et s'enchaînent les idées. Cet enchaînement est aussi renforcé par la technique de l'imitation qui est une reproduction de la même idée sur des notes différentes de l'échelle scalaire.

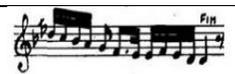
L'effet refrain et l'imitation dans le cas du *samaï* n'est pas forcément synonyme de répétition mais il suggère également la continuité. Par conséquence, le rôle de cette petite note est à la fois conclusif mais également conjonctif. La note finale du *maqam*, déclarée dès la première phrase du *samaï*, présente alors une sorte d'induction qu'on ne peut pas nier. Comprendre le jeu modal, est, incontestablement, une induction.

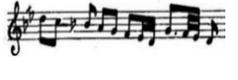
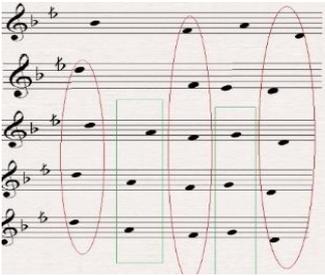
## 2. Paradigme et approfondissement hypnotique

La construction modale, outre la note finale, comprend des motifs mélodiques de fin, à savoir des paradigmes mélodico rythmiques, qui imposent un fonctionnement psychomusical particulier. Bourion, dans la même recherche citée préalablement, a défini les paradigmes comme étant « les éléments présentant...plusieurs occurrences dans l'œuvre...répétés ou transformés constitutives du discours ».

Le tableau suivant expose les différents paradigmes de fin du *samaï béyeti* d'Ibrahim Al-Eriyyen :

**Table N°2. Les différents paradigmes de fin du *samaï béyeti* d'Ibrahim Al-Eriyyen**

Partie	Paradigme de fin	Écriture simplifiée	Structure partagée
<i>Khana1</i>			
<i>Taslim</i>			

Khana2			
Khana3			
Khana4			

L'exposition des paradigmes de fin montre qu'ils partagent des degrés fondamentaux constitutifs de l'échelle scalaire aussi bien qu'ils disposent de la même direction du mouvement modal malgré leurs nuances. Les paradigmes de fin ne sont pas simplement des occurrences signifiant la répétition au sens de l'identique. Néanmoins, ils se caractérisent par un ensemble de propriétés musicales permettant la transformation de ses configurations étant donné qu'ils partagent, à la fois, les caractéristiques modales du *taslim béyeti* et de la *khana* suivante qui n'est pas forcément édiflée sur le même mode.

Les paradigmes mélodiques de fin jouent, nettement, le rôle d'un pont assurant la transition fluide d'une partie à une autre tout en gardant souverain et captif l'aspect modal fondamental de l'œuvre. Cet effet assez paradoxal entre la sauvegarde du mode musical qui paraît, en quelques sorte, associé au mode psychique et la transition modale suggère simultanément, une continuité mais aussi une singularité. La continuité résulte de la redondance de ces paradigmes et de leurs conjonctions modales avec le *béyeti* du *taslim*, entre autres, avec la quatrième *khana* ayant comme effet de déplacer le sujet de sa transe par son impact rythmique et énergétique. Malgré leurs mises en place diachroniques par rapport à la composition, il y a une sorte d'association au fait musical. En retour, la singularité découle des petites variations mélodiques faites au sein du paradigme. Leur emplacement à la fin de chaque partie, d'une manière synchronique délivre un changement lié aux spécificités modales des éléments scalaires différents du *béyeti*, situées dans les autres *khanats* ce qui crée un genre de disjonction chronologique et psychique et

prépare, par la suite, le retour du sujet à l'état conscient. Par conséquent, il se sent à la fois associé et dissocié du fait musical.

## II. Résultats et discussion:

Il est nécessaire de rappeler à la fin de cette expérience, qu'avant de se lancer dans cette écoute hypnotisante, le musicien examine le goût de l'auditeur d'abord. Il précise ses préférences en termes de rythme, de *maqam* et de style etc... à travers un bilan psychomusical. Puis, ayant une idée sur ce qu'il apprécie, il lui propose quelques pièces. L'auditeur établit un engagement affectif avec sa pièce musicale préférée dont il a choisi de type *béyeti* et de rythme lent. Le musicien lui propose par la suite une autre pièce de caractéristique stylistique similaire à son choix. Déjà engagé dans sa première écoute, la deuxième pièce *samaï béyeti*, vient renforcer son rapport d'empathie à cette musique. Après le relâchement musculaire et une écoute guidée, l'auditeur entre dans un état de somnolence puis de sommeil. En effet, il a eu accès à soi-même en se fixant sur sa musique et les sentiments que procure cette dernière. Les caractéristiques stylistiques rythmiques et modales du *samaï béyeti* font une sorte d'ancrage auditif. Toute phrase musicale trouve sa référence psychologique dans le vécu de l'auditeur. C'est à dire le *maqam* spécifiquement renvoie à une certaine expérience de vie de l'auditeur même s'il ne se rappelle pas parfaitement. Il se rappelle d'une odeur, d'un goût ou d'un état d'âme et tous ses souvenirs forment une sorte d'introspection. En se fixant sur ses expériences et ses émotions, et à travers sa perception auditive, l'auditeur aura accès plus rapidement à son inconscient et s'endort en mettant son conscient en veille. Le musicien-hypnotiseur dans ce cas, utilise l'induction auditive et émotionnelle, par la médiation des éléments syntaxiques du *samaï béyeti*. Il fait approfondir les sensations de l'auditeur, en premier lieu, en utilisant le symbolique du *maqam* et en se basant sur les images mentales que révèle ce mode. Il l'aide à décoder le message auditif et à trouver les pièces perdues du puzzle tout seul et c'est là où se transforme l'hypnose en autohypnose. En deuxième lieu, le rôle du musicien consiste à augmenter les sensations de l'auditeur-parfois s'il n'est pas aussi réceptif- en l'invitant à se fixer plus sur son ressenti. Dès lors, se fait le transfert et l'auditeur se concentre sur ses émotions ses souvenirs et lâche prise en se laissant aller dans un état d'autohypnose et en faisant tout seul l'approfondissement de son état. Ceci dit que si cette musique a eu cet effet sur ce sujet, elle peut ne pas avoir le même effet sur d'autres personnes sauf s'ils ont eu le même rythme personnel psychologique et physiologique de notre auditeur sujet d'étude. Il est aussi important de signaler que cette

expérience a été faite avec une autre personne sur un *samaï* de type *hijaz* et qu'on a eu pratiquement les mêmes résultats de type hypnose. Le *maqam hijaz* est une variation reconnue du deuxième élément scalaire du *béyeti shouri*. Il a un aspect religieux. Le *samaï hijaz gharib* (Göksel Baktagir, 2022) se croise en quelque sorte avec le *samaï béyeti* pas seulement sur le plan rythmique mais aussi sur le plan modal malgré la différence de leurs altérations. Les croisements ne sont pas de types syntaxiques mais essentiellement de type socioculturels, sémiologiques et pragmatiques musicales.

#### IV. Conclusion :

En guise de conclusion on retient, à partir de l'étude de cas préalablement décrite, l'effet hypnotique du *samaï*. L'analyse musicale structurelle et sémiologique de l'œuvre, a montré que cet effet provient d'une part, de sa structure rythmique caractérisée par la répétition, l'alternance et la redondance de son mouvement assez lent et stable. D'autre part, cet effet découle de sa construction *maqamique* liée en premier lieu, à des images mentales poétiques, visuelles et mystiques et en deuxième lieu, à des stratégies compositionnelles déterminant les caractéristiques intrinsèques du *maqam* telles que les paradigmes mélodiques dotés d'une fonction assez significative. Néanmoins, il est nécessaire, futuramente, d'effectuer une analyse rythmique et *maqamique* décrivant cet effet, véhiculé par la forme *samaï*, à partir des études cliniques et statistiques. L'analyse sémiologique du fait musical, pourrait, alors, faire l'objet d'une recherche en musicothérapie et en psychologie de la musique. Toutefois, l'introduction des neurosciences dans ce genre d'étude paraît primordiale, également, puisqu'elles peuvent offrir des mesures des ondes cérébrales en fonction du déroulement du *samaï*, de la fréquence sonore et du mouvement *maqamique*.

Le *béyeti-maqam* traité dans cet article-suggère le calme, le romantisme, la sérénité et la joie, grâce à son langage particulier et à son usage dans la mémoire collective arabe. Il mène, souvent, l'auditeur à un état d'abnégation et de transe. Ainsi, l'image modale liée à l'image mentale se présente comme une forme d'évocation. Par conséquent, quand le sujet explique et déchiffre clairement son ressenti, lors de l'écoute ou au cours de la verbalisation, et sort de cet état d'autohypnose, ne pourrait-on considérer la musique comme une forme d'introspection ?

## CONCLUSION

To conclude, we retain, from the case study, that *samaï béyeti* has a hypnotic affect. On one hand, Semiological analysis has shown, that this effect comes from its rhythmic structure which is characterized by the repetition and redundancy of its slow and stable movement. On another hand, this effect is given by the *maqamic* construction. This last one is related to poetic, visual and mystical images and to the compositional strategies that describe the intrinsic characteristics of maqam such as melodic paradigms endowed with a significant function. However, it is necessary, in the future to experiment with the *samaï* effect by clinical and statistical studies. The semiological analysis of music would be the subject of research in music therapy or the psychology of music. Nevertheless, neurosciences, in this kind of study, seems important since they can offer a measurement of the cerebral waves according to the progress of sound frequency and maqamic movement. The *béyeti*-maqam suggests calm romanticism, serenity and happiness thanks to its language and practice in the Arab collective memory. It often leads the listener to a state of trance. Thus, the modal image connected to the mental image is presented as a form of evocation. Therefore, when the listener explains clearly his feelings after the listening or during verbalization, and come out of self-hypnosis, could we consider the music as a form of introspection?

## Références bibliographiques

### Livres :

- 1/ Arroyas, Frederique A.Y. (2001). *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*. Espace littéraire. Presses de l'Université de Montréal, Canada, p.55.
- 2/Alwadi, Ahmed. (2018). *Omkaltoum songs in paintings*. ed Shams. Égypte. pp.26-29.
- 3/Beck, Kevin. (2012). *Pouvoirs et 6èm Sens*. Part.1, Editions Pourquoi pas, France, p.7.
- 4/Ben Tega, Mohamed. (2015). *Ousoul fan tiléwat al qoran al kérim*. Dar Al Kotob Al Ilmiyah. Liban. p.91.
- 5/Bertrand, Julie. (2017). *Le fractionnement de la métamémoire dans la maladie d'Alzheimer*. (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Bourgogne Franche-Comté.
- 6/Billiard, M. & Dauvilliers Y. (2011). *Les troubles de sommeil*. (Ed3). Elsevier Masson, Paris, p.45.

- 7/Bourion, Sophie. (2011). *Le style de Claude Debussy : duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*. OICRM. Préface : Nattiez, J.J. coll. Musicologies. Vrin. Belgique.
- 8/Peretti, Charles-siegfried., Martin, Patrick & Ferreri Florian. (2004). *Schizophrénie et cognition*. Coll.Pathologie, sciences, formation, John Libbey Eurotext. p.27.
- 9/Chertok, Léon. (2006). *L'hypnose entre la psychanalyse et la biologie*. le non-savoir des pys. Odilejacob. Paris. p.248.
- 10/Chidekh, Faya. (2018). *Le corps musical et la méthode*. P.R.M. Editions vie. France. p.7.
- 11/Damasio, Antonio.R. (1999). *Le Sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*. Odile Jacob. Paris. p.19.
- 12/Darraz, Lahourira. (2019). *L'Hypnose, une alternative efficace à la médecine traditionnelle*. BoD-Books on demand. Paris. p.11.
- 13/ Grebot, Elisabeth. (1994). *Images mentales et stratégies d'apprentissage : explication et critique, les outils modernes de la gestion mentale*. coll. formation permanente en sciences humaines. Paris. ESF. p.22.
- 14/Demont, Guillaume., Chaudet, vincent & Mrozik-Demont, Karolina. (2016). *Je Réussis Le Deaes*. (Diplôme d'État Accompagnant Éducatif Et Social) - Le Tout-En-Un 2017-2018, Le Socle Commun Df 1 À Df 4 - Les 3 Spécialités – Entraînements. Elsevier Health Sciences. Elsevier Masson. France. p.234.
- 15/Huffman, Karen. (2009). *Introduction à la psychologie*. Coll. ouvertures psychologiques, USA, Deboeck. p.284.
- 16/Lemaire, Patrick. & Bherer, Louis. (2005). *Psychologie du vieillissement : Une perspective cognitive*, Coll. Ouvertures Psychologique. Série LMD. De Boeck Supérieur. Paris. p.288.
- 17/Majed, Asma. (2021). *Musique et respiration*. Nirvana. Tunisie.
- 18/Marcheix, Franck. (2012). *L'Auto-Hypnose - Un voyage au centre de vous-même*. Nantes. Hypnofeel. p.25.
- 19/Nattiez, J.J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. USA. Princeton University Press. p.12.
- 20/Osson, Denise. (1991). *Art et connaissance*. Coll. Travaux et Recherche. France. Presses Univ. Septentrion. p.80.
- 21/Perrin, Julien & Maffre, Thierry, *Autisme et psychomotricité*, Paris, deboeck,2019.
- 22/Perruchet, Pierre. (1988). *Les Automatismes cognitifs*. Coll. Psychologie et sciences humaine. Mardaga. Bruxelles. p.158.

- 23/Reid, Tim. (2014). *Creative Visualization and Self Hypnosis: How to Use the Power of Your Imagination and Self Hypnosis to Create What You Want in Life*. Createspace Independent Pub. USA.
- 24/Roy, Stéphanie. (2003). *L'Analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*. Editions Harmattan. Paris. p.25.
- 25/Saussure, Ferdinand. (1989). *Cours de linguistique générale, Germanie*. Otto Harrassowitz Verlag. p.148.
- 265/TOKUMARU, Yoshihiko. (2000). *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Coll. Ethnomusicologie. Peeters Publishers. Paris. p.40.
- 27/TORTORA, Gerard. & Derrickson Bryan. (2017). *Manuel d'anatomie et de physiologie humaines*. (Ed2). Deboeck superieur. Canada. p.310.
- 287/Vaughan, Christopher & Dement, William Charles. (2000). *Avoir un bon sommeil*. Odile Jacob. Paris. pp.31-32.
- 29/Weil-Barais, Annick & Cupa, Dominique. (2008). *100 fiches de psychologie*. Éditions Bréal. p.216.
- 30/Winnerman, constant. (2011). *Auto-Hypnose : mode d'emploi*. EFH. Paris. BoD-Books on demand. p.20.

#### Articles:

- 1/Chatman, Seymour., Umberto, Eco., klinkenberg. & Jean.M. (2019). *A Semiotic Landscape*. Panorama sémiotique: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies. Milan June 1974 / *Actes du premier congrès de l'associationInternationale de Sémiotique*. Milan juin 1974. Britain.Walter de Gruyter GmbH & Co KG. p.197. (Consulté le 01 / 1/ 2022).
- 2/Dictionnaire de philosophie en ligne cité dans : <https://dicophilo.fr/definition/concept/>(Consulté le 03 / 1 / 2022).
- 3/Lecourt, Édith. (2011). *Le sonore et l'écoute empathique groupale*. *Le Journal des psychologues*. 2/3 (n° 286). Martin Media. France. p.28.
- 4/Lidov, David. (2005). *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. USA. Indiana University Press. p.87. (Consulté le 03 / 2 / 2022).
- 5/Majed, Asma. (2020). *Music as a brief Psychotherapy: The musical coaching*. *Arab Humanities Journal*. AHJ, vol.3. p.92 <https://journals.mejsp.com/ar/researchsingle.php?reID=59&jID=2&vID=45&title> . (Consulté le 20/ 9 / 2021).
- 6/Petiau, Anne. (2004). « Une Communication musicale, une étude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz ». *Sociétés revue des sciences humaines et sociales*. Pratiques musicales. N85. Belgique.

De Boeck supérieur. pp.71-81. Retrieved 5/5/2020 from  
[:https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-71.htm](https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-71.htm)

7/Piaget, Jean. (1992). Les trois structures fondamentales de la vie psychique : Rythme, régulation et groupement. *Revue Suisse de Psychologie et de Psychologie appliquée*.1/2, 9-21,1942. Cité dans :

8/MOUNOUD, Pierre. Continuité et discontinuité du développement psychologique. Commentaire de : *RevueSuisse de Psychologie*. vol. 51, no. 4. (Consulté le 04 / 2 / 2022).

#### Référence vidéo

1/Al-Halbaoui, Mohamed. (2010). *Al mizmar al-dhahabi*. Émission télé destinée aux jeunes récitants du coran, Égypte. Vidéotéléchargée de :  
<https://www.youtube.com/watch?v=x4Z3RNmmho>

2/Hajj, Andre. (2013). Arab oriental orchestra سماعي بيات. Audio téléchargée de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=i96uNNd9518>

3/Baktagir, Göksel. (2022). Hicaz saz Semaisi "Garip" Audio téléchargée de :  
<https://www.youtube.com/watch?v=nluRfv-usK4>

#### Traduction de la liste de références en anglais :

##### Bibliography List :

##### 1. Books:

1/Arroyas, Frederique A.Y. (2001). Musico-literary reading: listening to Passacaille by Robert Pinget and Fugue by Roger Laporte. literary space. Presses of the University of Montreal, Canada, p.55.

2/Alwadi, Ahmed. (2018). Omkaltoum songs in paintings. Ed Shams. Egypt. pp.26-29.

3/Beck, Kevin. (2012). Powers and 6th Sense. Part.1, Editions Pourquoi pas, France, p.7.

4/Ben Tega, Mohammad. (2015). Ousoul fan tilewat al qoran al kerim. Dar Al Kotob Al Ilmiyah. Lebanon. p.91.

5/ Bertrand, Julie. (2017). Metamemory splitting in Alzheimer's disease. (Doctoral thesis: Psychology). Burgundy Franche-Comté University.

6/ Billiard, M. & Dauvilliers Y. (2011). Sleep disorders. (Ed3). Elsevier Masson, Paris, p.45.

7/Bourion, Sophie. (2011). The style of Claude Debussy: duplication, repetition and duality in compositional strategies. OICRM. Preface: Nattiez, J.J. coll. Musicologies. Vrin. Belgium.

8/ Peretti, Charles-siegfried., Martin, Patrick & Ferreri Florian. (2004). Schizophrenia and cognition. Coll.Pathologie, sciences, formation, John Libbey Eurotext. p.27.

- 9/Chertok, Leon. (2006). Hypnosis between psychoanalysis and biology. the non-knowledge of shrinks. Odilejacob. Paris. p.248.
- 10/Chidekh, Faya. (2018). The musical body and the method. P.R.M. Life editions. France. p.7.
- 11/Damasio, Antonio.R. (1999). The very Feeling of oneself: Body, emotions, consciousness. Odile Jacob. Paris. p.19.
- 12/Darraz, Lahourira. (2019). Hypnosis, an effective alternative to traditional medicine. BoD-Books on demand. Paris. p.11.
- 13/Grebot, Elizabeth. (1994). Mental images and learning strategies: explanation and criticism, modern tools of mental management. coll. continuing education in the human sciences. Paris. IS F. p.22.
- 14/ Demont, Guillaume., Chaudet, vincent & Mrozik-Demont, Karolina. (2016). I Pass the Deaes. (State Diploma Accompanying Educational and Social) - The All-In-One 2017-2018, The Common Base Df 1 To Df 4 - The 3 Specialties - Training. Elsevier Health Sciences. Elsevier Masson. France. p.234.
- 15/Huffman, Karen. (2009). Introduction to psychology. Coll. psychological openings, USA, Deboeck. p.284.
- 16/ Lemaire, Patrick. & Bherer, Louis. (2005). Psychology of Aging: A Cognitive Perspective, Coll. Psychological Openings. LMD series. De Boeck Superior. Paris. p.288.
- 17/Majed, Asma. (2021). Music and breathing. Nirvana. Tunisia.
- 18/Marcheix, Franck. (2012). Self-Hypnosis - A journey to the center of yourself. Nantes. Hypnofeel. p.25.
- 19/Nattiez, J.J. (1990). Music and Discourse: Towards a Semiology of Music. USA. Princeton University Press. p.12.
- 20/Osson, Denise. (1991). Art and knowledge. Coll. Works and Research. France. Presses Univ. North. p.80.
- 21/Perrin, Julien & Maffre, Thierry, Autism and psychomotricity, Paris, deboeck, 2019.
- 22/ Perruchet, Pierre. (1988). Cognitive automatisms. Coll. Psychology and human sciences. Mardaga. Brussels. p.158.
- 23/Reid, Tim. (2014). Creative Visualization and Self Hypnosis: How to Use the Power of Your Imagination and Self Hypnosis to Create What You Want in Life. Createspace Independent Pub. USA.
- 24/ Roy, Stephanie. (2003). Analysis of electroacoustic music: Models and proposals. Editions Harmattan. Paris. p.25.
- 25/Saussure, Ferdinand. (1989). General linguistics course, Germania. Otto Harrassowitz Verlag. p.148.

- 26/ TOKUMARU, Yoshihiko. (2000). The melodic aspect of syamisen's music. Coll. Ethnomusicology. Peters Publishers. Paris. p.40.
- 27/TORTORA, Gérard. & Derrickson Bryan. (2017). Handbook of human anatomy and physiology. (Ed2). Superior deboeck. Canada. p.310.
- 28/ Vaughan, Christopher & Dement, William Charles. (2000). Have a good sleep. Odile Jacob. Paris. pp.31-32.
- 29/Weil-Barais, Annick & Cupa, Dominica. (2008). 100 psychology sheets. Editions Breal. p.216.
- 30/Winnerman, consistent. (2011). Self-Hypnosis: instructions for use. EFH. Paris. BoD-Books on demand. p.20.

**2. Journal article:**

- 1/Chatman, Seymour., Umberto, Eco., Klinkenberg. & Jean.M. (2019). A Semiotic Landscape. Semiotic panorama: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies. Milan June 1974 / Proceedings of the first congress of the International Association of Semiotics. Milan June 1974. Britain.Walter de Gruyter GmbH & Co KG. p.197. (Accessed 01/1/2022).
- 22/Online Philosophy Dictionary cited in:  
<https://dicophilo.fr/definition/concept/>(Consulted on 03 / 1 / 2022).
- 3/Lecourt, Edith. (2011). Sound and empathic group listening. The Journal of Psychologists. 2/3 (no. 286). MartinMedia. France. p.28.
- 4/and Meaning. USA. Indiana UniversityPress. p.87. (Accessed 03/2/2022).
- 5/- Majed, Asma. (2020). Music as a brief Psychotherapy: The musical coaching. Arab Humanities Journal. AHJ, vol.3. p.92  
<https://journals.mejsp.com/ar/researchsingle.php?reID=59&jID=2&vID=45&title>.  
(Accessed 9/20/2021).
- 6/Petiau, Anne. (2004). "Musical Communication, a study of the collective practice of techno music, from Alfred Schütz". Societies journal of the humanities and social sciences. musical practices. N85. Belgium. De Boeck superior. pp.71-81. Retrieved 5/5/2020 from: <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-71.htm>
- 7/Piaget, Jean. (1992). The three fundamental structures of psychic life: Rhythm, regulation and grouping. Swiss Journal of Psychology and Applied Psychology.1/2, 9-21,1942. Quoted in:
- 8/MOUNOUD, Pierre. Continuity and discontinuity of psychological development. Comment from: Revue Suisse de Psychologie. flight. 51, no. 4. (Accessed 04/2/2022).

**Video reference**

1/ Al-Halbaoui, Mohamed. (2010). Al mizmar al-dhahabi. TV show for young Quran reciters, Egypt. Video uploaded from:

<https://www.youtube.com/watch?v=x4Z3RNnmmho>

2/Hajj, Andre. (2013). Arab oriental orchestra سماعي بيانت. Audio downloaded from: <https://www.youtube.com/watch?v=i96uNNd9518>

3/ Baktagir, Goksel. (2022). Hicaz saz Semaisi "Garip" Audio downloaded from: <https://www.youtube.com/watch?v=nluRfv-usK4>

**V. Annexes:**

**Music and hypnosis: *Samai* and self-hypnosis**  
**Asma Majed**  
**Reasercher in musicology and cultural sciences**  
**Higher Institute of Music/Tunisia**  
**majed.asma.music@hotmail.fr**

**Abstract:**

" *Samai* " is a classical form of Arabic music. The dance of Sufi whirling dervishes is among its most popular practices, for that reason, we often see them in trance. Due to its rhythmic and maqamic structural qualities, it presents a sense of self-hypnosis. however, it procures the synchronization of the respiratory and the rhythm together.

On the other hand, the notion of maqam, especially "*béyeti*" has a singularity in terms of interpretation and alliance of the acoustic image and the mental image.

which could be sometimes a resource of energy and positivity as well could be hypnotizing.

**Keywords:** " *Samai* "; *Béyeti maqam*; Self Hypnosis; Semiology; Psychology of music