



HAL
open science

Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée

Irina Kirchberg

► **To cite this version:**

Irina Kirchberg. Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée. Culture et Musées, 2015, 25, pp.95-114. 10.4000/culturemusees.493 . hal-03270456

HAL Id: hal-03270456

<https://hal.science/hal-03270456>

Submitted on 24 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

25 | 2015

Écouter la musique ensemble

Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée

Using the body to listen to music. The socialisation of listening in synchronized swimming

Escuchar la música por el cuerpo. La socialización de la oreja en natación sincronizada

IRINA KIRCHBERG

p. 95-114

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.493>

Résumés

Français English Español

Huit paires de jambes jaillissant de l'eau simultanément et scandant des mouvements identiques au rythme soutenu d'une musique entêtante : voilà ce que l'on retient généralement des ballets de natation synchronisée que proposent les retransmissions télévisées d'épreuves sportives internationales. Alors que les journalistes et les spectateurs témoignent de leur plaisir face à ces réalisations, il est légitime de s'interroger sur les mécanismes de la synchronisation dont ces sportives font la démonstration au cours de leurs ballets.

Pour expliquer ce phénomène, l'auteure montre que les athlètes développent tout au long de leur carrière sportive une « oreille de nageuse » qui leur permet de hiérarchiser de façon similaire les éléments musicaux et, ainsi, de partager les mêmes repères sonores pour coordonner leurs actions. Cet article rend compte des appuis techniques mobilisés et des moyens mis en œuvre dans la socialisation de l'oreille de ces sportives.

Eight pairs of legs bursting out of the water simultaneously, kicking in perfect symmetry to the energetic beat of some exhilarating music: this is what we tend to remember from televised performances of synchronized swimming teams in international sports events. Considering how the sight of such prowess delights journalists and spectators alike, the desire to explore the mechanisms of the synchronization achieved by these athletes during their water ballets is a legitimate one.

To explain this phenomenon, the author demonstrates how throughout their athletic career, these swimmers develop their own form of “swimmer’s ear” enabling them to rank musical elements in a similar manner and consequently to share the same aural points of reference for coordinating their

movements. This article describes the techniques used and the means implemented to socialize the listening of these athletes.

Ocho pares de piernas surgen simultáneamente del agua formando movimientos idénticos al ritmo sostenido de una música embriagadora : eso es lo que por lo general se recuerda de los ballets de natación sincronizada de pruebas deportivas internacionales que se transmiten en la televisión. Mientras que los periodistas y espectadores se deleitan ante estas realizaciones, sería legítimo preguntarse cómo son los mecanismos de sincronización que utilizan estas deportistas durante los ballets.

Para explicar este fenómeno, la autora demuestra que las atletas desarrollan a lo largo de toda su carrera deportiva, una « oreja de nadadora » que les permite jerarquizar los elementos musicales de manera similar y así, compartir las mismas marcas sonoras para coordinar sus acciones. Este artículo describe los apoyos técnicos movilizados y los medios que se utilizan para la socialización de la oreja de estas deportistas.

Entrées d'index

Mots-clés : oreille musicale, apprentissage, coordination, corps, natation synchronisée

Keywords: musical ear, learning, coordination, body, synchronised swimming

Palabras clave: oreja musical, aprendizaje, coordinación, cuerpo, natación sincronizada

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 11 juillet 2014

Version révisée reçue le : 25 janvier 2015

Article accepté pour publication le : 06 février 2015

Texte intégral

- 1 Huit paires de jambes jaillissant de l'eau simultanément et scandant des mouvements identiques au rythme soutenu d'une musique entêtante : voilà ce que l'on retient généralement des ballets de natation synchronisée que proposent les retransmissions télévisées d'épreuves sportives internationales. Il serait pourtant légitime de s'interroger sur les mécanismes de la synchronisation dont ces sportives font la démonstration au cours de leurs ballets.
- 2 Bien que la diffusion subaquatique des musiques et l'acoustique particulière des piscines constituent indubitablement un frein à ce que peuvent entendre les nageuses¹, peut-on expliquer cette synchronisation parfaite en postulant l'existence d'une écoute musicale spécifique développée et entretenue au sein de ces équipes sportives ?
- 3 Telle est l'hypothèse que nous avons formulée en réalisant une enquête de terrain au sein de l'équipe de France de natation synchronisée. Empruntant nos méthodes à différentes sciences sociales et nous inscrivant dans la continuité théorique des travaux musicologiques proposés dans le cadre des recherches actuelles², nous avons interrogé les conditions et les procédés à l'œuvre dans l'activité d'écoute déployée par ces acteurs – cf encadré en fin de texte : « Une sociomusicologie sur les bords des bassins : écouter et observer l'écoute ».
- 4 Dans la première partie de cet article – « Oreille de nageuse » -, nous ferons état des exigences auxquelles répond l'écoute musicale dans ce champ d'activités. Nous rendrons justice à une « écoute située » dans un lieu défini socialement et ferons ainsi apparaître les critères sportifs qui président aux grilles d'écoute mises en place par les entraîneuses³. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux conditions d'appropriation, par les nageuses, de cette écoute singulière. Dans ce développement intitulé « Socialisation de l'oreille », nous produirons un état des lieux des appuis techniques mobilisés et des moyens mis en œuvre pour créer et former « l'oreille sportive » des nageuses.

Écouter et observer l'écoute

- 5 L'habituelle méconnaissance de notre objet d'étude, comme les préjugés négatifs qu'il suscite parfois, répondent en miroir à l'incompréhension de certains auditeurs confrontés aux musiques de natation synchronisée et revendiquant une « oreille musicale ». En effet, assister à des extraits réorchestrés du *Sacre du printemps* dans l'atmosphère moite d'une piscine olympique et entendre les spectateurs scander le discours musical au rythme des figures chorégraphiques marquantes réalisées par les nageuses explique, pour une part, les réactions d'étonnement et d'incrédulité face aux choix réalisés par les équipes de sportives. En tant que musicologue, nous avons certainement été la première, face à une prestation d'une équipe départementale en partie réalisée sur un arrangement d'*Une nuit sur le mont Chauve*⁴, à nous demander mi-amusée, mi-effarée : « Mais comment osent-elles faire ça à Moussorgski ? »
- 6 Face aux réponses éculées stigmatisant le mauvais goût supposé des nageuses, leur ignorance musicale ou encore leur incapacité à réaliser des musiques de « qualité », nous avons cherché à comprendre quels étaient les critères d'appréciation mobilisés par ces athlètes pour créer leurs musiques de ballet. Mais sur les bords des bassins, comment se prémunir des « préjugés de – notre – oreille » (Mabru, 2013 : 206) ? Quelle validité porter au crédit de notre appréciation personnelle ? En tant que chercheuse, entendions-nous réellement la même musique que les nageuses concentrées sur leur chorégraphie ?
- 7 Cette série d'interrogations nous a amenée à réfléchir aux moyens d'objectiver l'écoute de ces sportives. Entre 2008 et 2014, nous avons donc suivi l'équipe de France lors d'entraînements et de compétitions internationales et nous avons rencontré chacun de ses encadrants. Durant cette enquête, il s'agissait tout à la fois d'entendre et de voir les sportives écouter. Pour engager ces athlètes à rendre compte de leur écoute, nous avons débuté notre enquête en empruntant aux méthodes de l'entretien d'explicitation (Vermersch, 2006).
- 8 Cependant, le fait que les nageuses aient « acquis leurs compétences en autodidacte » (Capron & Destand, 2000 : 65) a constitué un frein particulièrement puissant aux échanges que nous pouvions avoir avec elles lors des premiers entretiens. Ces sportives déploraient généralement de ne pas disposer d'un vocabulaire leur permettant de verbaliser leur vécu musical et de mettre des mots sur ce qu'elles écoutaient. Derrière cette absence de vocabulaire musical conventionnel – aux yeux de la musicologie – se cachaient pourtant des codes et des moyens vernaculaires de qualifier la musique – notamment des onomatopées – qu'il nous a fallu chercher à objectiver. Puisque le seul entretien d'explicitation ne nous permettait pas d'arriver à élucider la teneur musicale des systèmes acoustico-ictoniques (Hughes, 2000) employés par les nageuses, nous avons par la suite adapté aux besoins de notre enquête la technique d'entretien de remise en situation par les traces matérielles (Theureau & Donin, 2005). À chaque entretien, nous demandions aux enquêtées d'apporter des musiques de leurs ballets. Nous écoutions ces musiques ensemble et les sportives en réalisaient des commentaires simultanés. Cette technique d'entretien hybride nous a permis d'établir des correspondances entre les éléments musicaux évoqués par les sportives et les représentations verbales qu'elles employaient.
- 9 Néanmoins, dans cette écoute aux multiples facettes – en tant qu'enquêtrice, nous écoutions les sportives écouter -, la référenciation du musical à autre chose qu'à lui-même est rapidement apparue : pour les athlètes, les mots seuls ne parvenaient pas à rendre justice à leur écoute. Ces dernières appuyaient constamment leurs descriptions de mimes et de gestes chorégraphiques. Nous étions ainsi amenées à voir l'écoute des sportives s'exprimer dans leurs mouvements. Notre enquête devait s'étoffer d'outils permettant de rendre compte de la rhétorique des corps (Mabru, 2001) que nous observions, certes, dans nos entretiens, mais qui était également prégnante lors de nos observations d'entraînements et de compétitions. Ce que nous avons conclu à partir de l'analyse de plus de 300 articles journalistiques et de l'ensemble des textes réglementaires de la

discipline publiés depuis 1996 par la Fédération française de natation se confirmait durant les entretiens : « Lorsque les nageuses écoutent de la musique, elles voient des mouvements. » (Anne Capron, entraîneuse de l'équipe de France.) Il ne nous restait plus qu'à construire un outil de transcription permettant à la fois de rendre compte de ce que nous observions de cette écoute incorporée et d'en produire une analyse.

- 10 Dans cette optique, nous avons réalisé des transcriptions musi-chorégraphiques de ballets mettant en vis-à-vis les gestes sportifs que nous voyions – représentation chronophotographiques des figures sportives observées – et les transcriptions musicales correspondantes – déterminées à partir des entretiens. Ce travail nous a permis de faire apparaître des récurrences dans le traitement corporel de certains éléments musicaux, de comprendre le lien qui s'établit entre des caractéristiques gestuelles et les éléments sonores sélectionnés par les sportives au fil de leurs écoutes (Kirchberg, 2014). Puisque, comme l'indiquait une entraîneuse de l'équipe de France, ces athlètes « interprètent la musique dans leurs gestes », la technique de transcription musi-chorégraphique permettait de répondre à cette question : qu'écoutent les sportives en natation synchronisée ? Ce cadre sportif s'est ainsi révélé particulièrement approprié pour saisir des traces d'écoute : nous pouvions observer et décrire les éléments de cette « oreille de nageuse » à partir du travail « de » et « avec » la musique mis en œuvre par les sportives de l'équipe de France. Bien que l'écoute « semble vouée à passer inaperçue » (Szendy & Donin, 2003 : 12), la méthodologie novatrice déployée dans cette enquête a permis d'accéder à cette activité « la plus discrète qui soit » (*ibid*).

Oreille de nageuse

- 11 L'analyse du programme d'évaluation des jeunes nageuses françaises rédigé par Christine Grosset⁵ fait apparaître, au détour de critères de qualité tels que la souplesse, l'étirement ou le gainage, le critère d'une « oreille musicale » (Grosset, 1999 : 32). Que veut dire « avoir de l'oreille » dans ce cadre sportif ? Quels sont les éléments constitutifs d'une « oreille de nageuse » ?
- 12 La formulation de cette dernière question renvoie sciemment aux travaux de Loïc Wacquant parlant de l'« œil du boxeur » qui ne peut s'acquérir sans un minimum de pratique effective du sport, et qui, à son tour, la rend signifiante et compréhensive ». En parlant d'« oreille de sportive », et plus particulièrement d'« oreille de nageuse », nous mettons l'accent sur la socialisation de l'écoute des nageuses qui leur permet, à l'instar des boxeurs, de hiérarchiser les éléments sonores et de leur attribuer une dimension extra-musicale spécifique. En effet, L. Wacquant précise : « L'entraînement enseigne les mouvements – c'est le plus évident -, mais il inculque aussi de manière pratique les schèmes qui permettent de mieux les différencier, les évaluer et donc, à terme, les reproduire. » (Wacquant, 2002 : 116.)
- 13 Nous postulons que les nageuses de natation synchronisée développent au cours de leur carrière de sportive un « sens pratique » de l'écoute qui, comme le définit Pierre Bourdieu, « oriente des “choix” qui, pour n'être pas délibérés, n'en sont pas moins systématiques, et qui, sans être ordonnés et organisés par rapport à une fin, n'en sont pas moins porteurs d'une finalité rétrospective » (Bourdieu, 1980 : 111).
- 14 Sur la base de leur expérience en tant qu'athlètes de haut niveau, les entraîneuses soulignent que, si les nageuses écoutent la musique, cela tient à la nature même de l'activité qu'elles pratiquent, la natation synchronisée. La nature de cette synchronisation « inclut deux aspects ; la synchronisation entre les nageuses et celle avec la musique⁶ ». Pour mieux appréhender ce qu'écoutent les sportives, il faut donc chercher à comprendre, d'une part, quels éléments musicaux leur permettent d'obtenir la simultanéité de leurs gestes. En effet, le terme même de « synchroniser » suppose, dans tous les domaines d'activité, « une conception très particulière, *mesurable*, d'un temps objectif qui est le produit d'une histoire spécifiquement occidentale » (Despoix & Donin, 2010 : 10). D'autre

part, on peut se demander si la base d'une grille d'écoute musicale visant à synchroniser les nageuses entre elles est opérationnelle et suffit lorsqu'il s'agit d'obtenir la synchronisation des unités chorégraphiques avec la musique.

Être synchronisées entre nageuses : partager un temps commun

- 15 Sachant que Katherine Curtis⁷ aimait à dire dans les années 1950 qu'elle pratiquait une activité dénommée *Rhythmic Swimming* (Lahmy, 2009 : 181), on ne s'étonne pas de constater que la dimension rythmique de la musique supporte cette obligatoire synchronisation. Car ainsi que le montrent Philippe Despoix et Nicolas Donin à partir d'une brève rétrospective des évolutions dans les systèmes d'orientation et de mesure temporelle, « [...] les processus de synchronisation dépendent directement de la connaissance précise d'une temporalité considérée comme référentiel absolu » (Despoix & Donin, 2010 : 12). À ce titre, les premiers éléments d'une écoute musicale tournée vers les éléments rythmiques affleurent dans le vocabulaire ou les images qu'emploient les entraîneuses lorsqu'elles tentent d'énoncer, en creux, les caractéristiques des musiques de ballet devant aider à synchroniser les nageuses entre elles.
- 16 « On ne peut pas avoir de musique de Butō⁸ par exemple. Là on arriverait dernières. » (Anne Capron, entretien du 19/02/2008.)
- 17 Liant la performance sportive et la pulsation en un tout indissociable, les entraîneuses portent donc leur attention sur la qualité rythmique des créations musicales. Les textes de vulgarisation de cette discipline ajoutent des arguments aux conclusions empiriques des entraîneuses en spécifiant que « rester dans le rythme et [...] ne pas perdre les comptes » est « l'élément capital pour la synchronisation des mouvements, et donc la réussite de l'épreuve⁹ ».
- 18 Une grande partie du travail des sportives s'articule autour de la perception de la pulsation musicale que les entraîneuses formalisent dans l'activité de *tape-tape*. Cette activité consiste pour les entraîneuses à reproduire le tempo des musiques de ballet en frappant une perche métallique plongée dans l'eau, et ce, de manière à rythmer les mouvements des nageuses sans faire usage du matériel de sonorisation.
- 19 Cette rationalisation commune de la musique appuyée sur le rythme et tournée vers la performance ne se retrouve pas toujours dans les disciplines collectives mêlant musique et danse. Ainsi en est-il dans le hip-hop, dont le contexte de production certes compétitif, mais aussi festif, façonne, pour sa part, « un rapport intuitif des danseurs à la musique lié à l'autodidaxie et à l'improvisation » (Kauffmann, 2005 : 83). Dans cette discipline, « les repères dans la musique de leur création en cours ne sont pas une partition, des comptes ou des mesures, mais des sonorités, des "nappes" sonores et des cloches » (*Ibid.* : 84). Isabelle Kauffmann en conclut que ces « désignations plus concrètes permettent sans doute aux danseurs [de hip-hop] de ressentir davantage la musique » (*Ibid.*). Peut-on alors avancer l'idée que les nageuses, appuyées sur le tempo, ne « ressentent » pas cette musique dont la fonction serait purement métronomique ? La rationalisation rythmique dont font preuve les entraîneuses et les nageuses occulte-t-elle une écoute tournée vers d'autres constituants des musiques tels que les intervalles, les mélodies, les harmonies ou les accents ? Cette rationalisation rythmique se fait-elle indépendamment d'une attention portée au reste du discours musical ? L'oreille des nageuses se focalise-t-elle exclusivement sur la pulsation ?

Être synchronisées avec la musique : être en syntonie¹⁰

- 20 Pour arriver à une synchronisation parfaite, les acteurs de natation synchronisée – tels que le compositeur de l'équipe de France – s'accordent pour déclarer que la musique « est le lien principal, sinon l'unique, qui assure la synchronisation des nageuses » (Collet, s. d. : s. p.). Si « la synchronisation avec la musique peut se définir comme une coordination avec le rythme », les nageuses doivent également porter leur attention vers « la mélodie et ses accents¹¹ » (Dawn Pawson, 2007 : 122).
- 21 Pour elles, il s'agit non pas de faire de la musique, mais de « musiquer¹² ». Les nageuses doivent être « à même de ressentir et de faire ressentir » (Perrenoud, 2007 : 49) la musique, de faire « passer la musique dans leurs mouvements¹³ », d'interpréter « l'âme de la musique¹⁴ » (Mc Gowan, 2007 : 116). Au-delà de sa dimension métronomique, l'attention portée au flux musical semble faire partie d'une démarche visant à permettre aux nageuses de vivre et de créer un rapport spécifique au temps correspondant à la réalisation similaire de figures pour les membres de l'équipe. Il s'agit donc d'« entrer dans la musique¹⁵ » non plus simplement à partir de son « temps externe », mais bien par une appréhension similaire de son « temps interne¹⁶ » créant les conditions propices à une syntonie entre les nageuses. C'est-à-dire que « la corporéité de l'Autre et ses mouvements peuvent être interprétés comme un domaine d'expression de sa vie intérieure » (Schütz, 2006 : 27). On comprend ainsi pourquoi Virginie Dedieu indique que l'objectif des nageuses est de « vivre concrètement la musique¹⁷ ».
- 22 Pour ce faire, les nageuses sont appelées par les entraîneuses à « s'approprier la musique¹⁸ » de façon similaire. Ce terme n'est pas anodin. Pulsation, rythmes, accents, phrasés, timbres : les nageuses doivent incorporer la musique, transformer ce qu'elle représente de manière à l'intégrer dans le système de pensée de leur groupe. S'il s'agit pour elles de s'imprégner de la musique, on peut se demander « de » et « sur » quels éléments se constitue cette appropriation¹⁹ musicale.

Socialisation de l'oreille

- 23 Nous venons de le lire, au sein d'une équipe, les nageuses se doivent de sentir et de penser la musique de manière identique, de « la comprendre et [de] l'interpréter²⁰ » de façon similaire. Cette appropriation commune ne va pas de soi pour les nageuses. L'acquisition de cette « oreille musicale » est l'objet d'un apprentissage. Les nageuses se soumettent donc à un « travail d'écoute de la musique [permettant de] repérer les moments forts et trouver des idées précises de la gestuelle²¹ ». Comme l'indique une cadre de la Fédération française de natation, il s'agit d'utiliser des « techniques pour faire approprier²² » la musique aux nageuses de façon similaire. Cette formulation met l'accent sur l'inculcation de l'écoute dont il est question. Les entraîneuses usent en effet de procédés visant à éduquer l'oreille des nageuses afin qu'elles soient à même d'écouter de façon homogène. Leur action a pour but d'encadrer l'activité d'écoute des sportives.
- 24 Les « patrons pour oreilles²³ » façonnés par les encadrantes et éprouvés par les nageuses au cours des séances d'entraînement seront un point d'ancrage pour la suite de notre réflexion. Ici, trois formes de travail musical (partitions rythmiques, comptes et chant) seront détaillées. Ces exercices d'écoute constitueront pour nous les « traces » d'un travail visant à socialiser l'oreille des nageuses à la pratique de leur activité.

Taper

25 L'expérience des « partitions rythmiques²⁴ » menée récemment au sein de l'équipe de France est, à ce titre, particulièrement intéressante. Ces partitions, écrites par Jean-Michel Collet (le musicien de l'équipe de France), formalisent certains des « temps d'action » des ballets qu'interprètent les nageuses. Dans ce travail de synchronisation, les équipières, regroupées hors de l'eau, interprètent sur de petits instruments de percussion un rythme synthétisant tout à la fois une sélection des éléments musicaux importants et les temps de déclenchement des gestes techniques à mettre en valeur. Les nageuses « tapent » alors une « partition rythmique » tant musicale que chorégraphique, qui porte de façon plus intense la « musique du rythme²⁵ » à la conscience des nageuses.

« Ça marche vraiment bien. L'intérêt de ce travail c'est de mémoriser la rythmicité, de nager plus en accent. On a la rythmicité. Il y a une musique du rythme qui s'installe et ça donne une vie aux mouvements. C'est plus précis. » (Anne Capron.)

26 Par l'attention accrue qu'il requiert, ce travail, à l'instar d'une prothèse auditive, contraint l'oreille des sportives à associer des éléments bien déterminés du discours musical et certaines actions motrices. Cette activité doit permettre aux nageuses de « respecter le tempo » et de « respecter les silences²⁶ », mais surtout de travailler une « écoute rythmique²⁷ » qui associe des sons à des réflexes moteurs synchronisés. À l'instar de Pascale Meyet qui cherche à « donner du sens aux mouvements » grâce au travail musical, Anne Capron cherche par le procédé des partitions rythmiques à « donner vie » à la chorégraphie. Si, pour ces deux entraîneuses, le vocabulaire n'est pas similaire, l'objet est le même : se synchroniser avec la musique en focalisant l'écoute des nageuses sur certains de ses éléments.

27 Le travail ainsi réalisé, de même que l'activité du *tape-tape*, dénotent de la grande sensibilité des nageuses à l'égard du rythme et de la pulsation. Pourtant, cette attention ciblée sur le rythme musical ne reflète pas l'intégralité de ce qu'est le travail d'écoute développé dans cette discipline.

Compter et chanter

28 Une autre des formes d'appropriation de la musique mise en place par les nageuses consiste à compter²⁸ la musique. Dans ces séances d'entraînement, les sportives crient haut et fort des séries répétées de 6 ou 8 temps qu'elles font correspondre avec la réalisation partielle d'actions motrices du ballet. Le déclenchement d'une suite de mouvements de bras doit alors correspondre avec certains des temps d'une série de huit comptes, censée rappeler certains des éléments musicaux retenus par les nageuses durant la mise en chorégraphie du ballet. Les repères ainsi obtenus sont alors mis à contribution dans le travail de la synchronisation.

29 À première vue, cette activité pourrait sembler ne concerner que le versant sportif de la discipline ; elle est néanmoins imprégnée de considérations musicales.

« Là par exemple, les nageuses juniors comptaient la musique, mais elles ne l'écoutaient pas. Elles étaient ensemble, mais elles ne savaient pas à quoi cela correspondait dans la musique. Donc les gestes n'avaient pas la même direction pour toutes les équipières. On a fait un gros travail pour écouter la musique. » (Magali Rathier, conseillère technique régionale pour l'Île-de-France, responsable du pôle « espoir » de Lyon, 01/12/2009.)

30 Pour ces sportives, compter ne se résume pas à scander régulièrement la suite des temps de la pulsation, mais témoigne plutôt d'une attention portée à la relation entre les gestes et la musique. Cette technique ne va pas de soi et les entraîneuses relatent systématiquement les problèmes rencontrés par certaines des nageuses pour arriver à cette appropriation de la musique où à « chaque compte correspond un mouvement à effectuer²⁹ ». À partir de son expérience d'athlète de haut niveau, Charlotte Massardier indique ainsi que le tout

n'est pas de « compter, compter, compter », mais d'« écouter la musique », de « prendre des repères » et de « comprendre à quoi les sons correspondent dans la chorégraphie³⁰ ». En effet, pour les nageuses, la diction des temps ne se fait pas de façon uniforme. Chaque groupe de temps est rythmé d'accents qui lui sont propres. Les « comptes » ne sont donc pas simplement des « comptes » au sens propre du terme, mais bien une matérialisation de l'écoute liant des sons et des mouvements chorégraphiques au fil des exercices de synchronisation.

Matin du 18/03/2011, deuxième jour de compétition de *l'Open Make up for ever 2011* à Montreuil. Les concurrentes prennent place dans le bassin pour l'entraînement du ballet technique. Dans le brouhaha de la piscine Maurice Thorez, sept des huit nageuses de l'équipe de France sont dans l'eau pour un entraînement sans musique. « Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit » : les nageuses entonnent les comptes d'une partie du ballet *Michael Jackson* tout en réalisant leur chorégraphie habituellement nagée sur *Wanna be Startin' Somethin*³¹. Le *tape-tape* de l'équipe russe vient se superposer en décalage aux comptes des nageuses françaises. Malgré tout, celles-ci conservent le tempo et réalisent ce cycle de dix fois huit comptes qui, conclu par une position verticale jambe pliée, correspond au passage chorégraphique qu'elles souhaitent travailler.

- 31 Si l'on superpose la transcription de ces comptes à l'extrait musical du ballet *Michael Jackson* correspondant et à l'observation des constituants de la chorégraphie, ces concordances « sons-corps » apparaissent (voir exemple 1). Cette transcription révèle toute la finesse des combinaisons d'appuis et de détentes que nécessite l'action de compter la musique. On constate également que certains des temps de la musique très fortement prononcés (exemple 1, chiffres en gras) correspondent à la fois à la réalisation de gestes sportifs marquants et à la mise en valeur d'éléments musicaux saillants. D'autres temps (exemple 1, chiffres remplacés par des tirets), plus neutres du point de vue musical, sont escamotés dans ce cadre sportif et exempts d'éléments chorégraphiques. Dans ces enchaînements, les impulsions données aux « comptes », tantôt accentués ou éludés, sont autant d'indices des concordances musichorégraphiques établies par les nageuses.
- 32 Il semble bien qu'il s'agisse de faire apparaître dans les comptes la concordance entre les gestes et les éléments musicaux inouïs³² pour les spectateurs. Ainsi, la modification rythmique opérée par la batterie ainsi que le cri caractéristique des interprétations de Michael Jackson sont accentués verbalement et chorégraphiquement par les nageuses (exemple 1, cercle plein). Dans cette partie du ballet, les comptes 5 et 7, criés fortement par les nageuses, s'accordent aux claquements de leurs bras sur l'eau. Peu après, l'intervention en contretemps de la batterie et les exclamations poussées par des voix de femmes sont mises en valeur chorégraphiquement par « poussée écart³³ » qui correspond aux comptes 4 et 5 criés par la nageuse (exemple 1, cercle pointillé). De même, dans cette mesure, une levée du bras droit des nageuses vers le ciel vient souligner la tierce majeure qui interrompt la ligne de chant (exemple 1, encadré plein). Plus loin, l'intervention d'une section de cuivre coïncide avec la réapparition de la tête des nageuses à la surface de l'eau (exemple 1, encadré pointillé).
- 33 Cette concordance des éléments musicaux inédits avec les gestes chorégraphiques importants – du sonore et du corporel en somme – transparait au détour des commentaires formulés par les entraîneuses lorsqu'elles écoutent, en notre compagnie, certaines musiques de ballet.
- 34 « Là, au niveau de la voix ça change complètement. On entend que soudainement c'est beaucoup plus haché. Ça contraste avec ce qu'on entendait juste avant, alors on va utiliser cette voix et faire un passage de *vrilles*, un passage plus technique dans la chorégraphie. » (Magali Rathier.)

Exemple 1

The image displays a musical score for the song "Wanna be Startin' Somethin'" by Michael Jackson. It is presented in three systems, each with three staves: vocal line (Voix), guitar (Guit. Basse), and bass line (Basse). The score is in 4/4 time and G major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the vocal line and 1-8 on the guitar line. Annotations include a circled area around the first measure of the vocal line, a circled area around the guitar line in the second system, and a circled area around the guitar line in the third system. The third system also includes a section for a trumpet (Trp.) and a section for a synthesizer (Synth.).

Superposition des comptes et du passage musical correspondant (*Wanna be Startin' Somethin'* de Michael Jackson), Extrait du ballet technique *Michael Jackson*, équipe de France, Open Make up for Ever 2011.

- 35 L'attention des sportives se porte ainsi plus particulièrement sur les événements musicaux locaux et ponctuels, et leur oreille fond en un tout ces saillances musicales et les éléments chorégraphiques qu'elles y attachent. C'est ce dont témoignent les propos des sportives qui déclarent couramment « voir la musique en gestes³⁴ ». Cette écoute gestuelle a alors un caractère monodique. Le travail de synchronisation est bien confié à une seule et unique ligne de comptes dont la « tonalité³⁵ » reflète la forme d'analyse musicale réalisée par les nageuses. L'expérience « de faire chanter leur ballet aux nageuses³⁶ » menée par C. Massardier atteste, elle aussi, du déplacement de l'écoute que les entraîneures souhaitent obtenir de la part des sportives en les exhortant à « apprendre [leur] musique » et en les engageant à être attentives à tous les « éléments musicaux qui font que ça peut se chanter³⁷ ». Comme un pendant au travail en « comptes » et en *tape-tape*, les nageuses doivent ici opérer un tri entre ce qui est entendu et ce qui doit être écouté. Il s'agit de réduire l'épaisseur rythmique, la diversité des timbres et des

interventions, la polyphonie à une ligne mélodique chantée afin de pouvoir produire une interprétation chorégraphique synchronisée.

- 36 Le travail rythmique, les modulations d'intensité et les inflexions de voix que les entraîneuses et les nageuses impulsent dans cette activité de « compter », de même que la vocalisation de la musique, témoignent du travail répété et ciblé d'écoute de la musique qui fonde une culture musicale commune aux nageuses de haut niveau. Les exercices auxquels se soumettent les sportives semblent répondre inlassablement à la question que C. Massardier adresse aux nageuses peinant à s'inscrire dans la synchronisation de l'équipe : « Ce son-là, c'est quoi pour toi ? ». En effet, tout au long de leur carrière, les nageuses matérialisent par leurs percussions, dans leurs comptes et leurs chants, les grilles d'une écoute musi-chorégraphique dans laquelle la musique est « apprise par corps³⁸ ». Comme l'indique C. Massardier, « tel compte c'est tel repère chorégraphique aussi ».

Conclusion : une oreille musicale

- 37 Dans ces développements successifs, nous avons explicité ce qui « règle l'écoute musicale *comme telle* » (Szendy, 2001 : 30), ce qui la prescrit dans cette discipline et les éléments musicaux vers lesquels elle s'oriente. Nous avons constaté à travers l'observation des séances d'entraînement que, selon des effets proches de la définition historique et techniciste de l'action de synchroniser (mixe), il s'agit pour les nageuses de « coupler et asservir » les manifestations musicale et chorégraphique « pour les rendre simultan[e]s » (Despoix & Donin, 2012 : 30). Partant de cela, nous avons établi que les entraîneuses tendent, durant toute la formation des sportives, à faire porter l'attention des nageuses sur la stabilité ou l'irrégularité rythmique – afin de les synchroniser avec la musique – et sur les saillances, les répétitions mélodiques, timbriques ou rythmiques – afin d'aboutir à une interprétation musicale convaincante.
- 38 Au-delà des lois physiques ou des régularités psycho-acoustiques, nous sommes entrés ici dans la réalité sportive d'une pratique qui, comme nous en faisons l'hypothèse, est déterminante dans la forme d'écoute mise en œuvre par les nageuses de natation synchronisée. Nous avons montré que l'« oreille de nageuse », qui met en correspondance des caractéristiques musicales et des productions gestuelles, relève bien de l'incorporation de dispositions d'écoute spécifiques. Plus que l'appréhension de la musique à partir de critères issus du champ de l'analyse savante musicologique, c'est l'inscription de la musique dans des corps engagés dans une performance sportive qui caractérise cette écoute. À l'aune de cette conclusion s'ouvrent de nouvelles perspectives, visant à porter son attention non plus sur l'« oreille musicale³⁹ », mais bien sur une multiplicité d'« oreilles musicales » dont il convient d'interroger les constructions et les manifestations au prisme des lieux de leur socialisation.

Bibliographie

- Baxandall (Michel). 1985. *L'Œil du Quattrocento : L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Becker (Howard S.). 2002 [1998]. *Les Ficelles du métier : Comment construire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- Bourdieu (Pierre). 1980. *Le Sens pratique*. Paris : Éd. de Minuit.
- Capron (Anne) & Destand (Jean-Pierre). 2000. « Horizon 2008 : Vers de nouveaux espaces », p. 65-68, in *Natation synchronisée, performance et créativité*/sous la direction d'Anne-Marie Cléménçon. Biarritz : Atlantica.
- Collet (Jean-Michel). *Musique et natation synchronisée*, document interne, s. l., s. e., s. d., document reçu de la main de Jean-Michel Collet le 5 octobre 2010.

- Dawn Pawson (Bean). 2007. *Manual de natación sincronizada 2005-2009*. Madrid : Real Federación Española de Natación.
- Despoix (Philippe) & Donin (Nicolas). 2012. Dossier « Synchroniser/synchronize », *Intermédialités*, 19.
- Donin (Nicolas). 2003. Dossier « Qui écoute 1 », *Circuit : Musiques contemporaines*, 13(2).
- Donin (Nicolas). 2004. « Manières d'écouter des sons. Quelques aspects du projet *Écoutes signées* (Ircam) », *DEMéter*. Publication en ligne : <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=215>>. Consulté le 8 mars 2015.
- Donin (Nicolas) & Goldman (Jonathan). 2004. Dossier « Qui écoute 2 », *Circuit : Musiques contemporaines*, 14(1).
- Donin (Nicolas) & Theureau (Jacques). 2005. « Voi(rex) de Philippe Leroux, éléments d'une genèse : Reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée », *Dissonance/Dissonanz*, 90, p. 4-11.
- Dossier de presse de l'Open *Make up for Ever* 2011.
- Dupont (Maylis). 2009. « Façons de parler, façons d'écouter : Une enquête sur le format culturel de nos écoutes ». Publication en ligne : <<http://www.melissa.enscachan.fr/spip.php?rubrique395>>. Consulté le 8 mars 2015.
- Faure (Sylvia). 2000. *Apprendre par corps : Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La Dispute.
- Grosset (Christine). 1999. « L'évaluation des jeunes », *Natation Magazine*, 17, p. 32.
- Hughes (David W.). 2000. « No nonsense : The logic and power of acoustic-iconic mnemonic systems », *British Journal of Ethnomusicology*, 9(2), p. 93-120.
DOI : 10.1080/09681220008567302
- Kaelblen (Pascal). 2013. *Trajets en automobile : Espaces temps de la construction du lien socio-musical*. Mémoire de master de recherche sous la direction de Hyacinthe Ravet. Université Paris-Sorbonne.
- Kaltenecker (Martin). 2010. *L'Oreille divisée : Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XX^e siècles*. Paris : Éditions MF.
- Kauffmann (Isabelle). 2005. « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », *Volume !*, 3(2), p. 73-91.
DOI : 10.4000/volume.1967
- Kirchberg (Irina). 2014. *Pour une analyse sociomusicologique des processus de création musicale : « Faire la musique » en natation synchronisée*. Th. Doc. sous la direction de Hyacinthe Ravet. Université Paris-Sorbonne.
- Lahmy (Éric). 2009. *Ballets nautiques*. Paris : F.F.N.
- Larue (Jan). 2011. *Guidelines for Style Analysis*. Michigan : Harmony Park Press.
- Lizé (Mathilde). 2008. « Comment créer une chorégraphie ? Laissez parler votre créativité », *Natation Magazine*, 93, p. 41.
- Lortat-Jacob (Bernard). 2003. « L'oreille jazz : Essai d'ethnomusicologie », *Circuit : Musiques contemporaines*, 14(1), p. 43-52.
DOI : 10.7202/902300ar
- Mabru (Lothaire). 1994. « Le code et la manière : La transmission et l'apprentissage du fifre en Bazadais », *Marsyas*, 31, p. 24-28.
- Mabru (Lothaire). 2001. « Vers une culture musicale du corps », *Les Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, p. 95-110.
DOI : 10.2307/40240403
- Mabru (Lothaire). 2013. « De la transcription en ethnomusicologie : Outil d'analyse ou lit de Procuste ? », p. 205-214, in *Du politique en analyse musicale*/sous la direction d'Esteban Buch, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou. Paris : Vrin.
- Maisonneuve (Sophie). 2009. *L'Invention du disque, 1877-1949 : Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Éditions des Archives contemporaines.
- McGowan (Judy). 2007. « Introducción al juicio de rutinas libres », *Manual de natación sincronizada 20052009*. Madrid : Real Federación Española de Natación, p. 111-116.
- Pecqueux (Anthony). 2009. « L'écoute-en-action : L'écoute de la chanson comme activité sociale », p. 151-152, in *Écologie sociale de l'oreille : Enquête sur l'expérience musicale* / sous la direction d'Anthony Pecqueux et Olivier Roueff. Paris : EHESS.
- Perrenoud (Marc). 2007. *Les Musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

Perrenoud (Marc). 2012. « Penser, dire et faire la musique : Ethnothéories musicales des instrumentistes ordinaires (première approche) », p. 105-114, in *25 ans de sociologie de la musique en France. Tome 2 : Pratiques, œuvres, interdisciplinarité* / sous la direction d'Emmanuel Brandl, Cécile Prevost-Thomas et Hyacinthe Ravet. Paris : L'Harmattan.

Rouget (Gilbert). 1990. *La Musique et la Transe*. Paris : Gallimard.

Schütz (Alfred). 2006. « Faire de la musique ensemble : Une étude des rapports sociaux », *Sociétés*, 93, p. 15-28.

DOI : 10.3917/soc.093.0015

Sklower (Jedediah). 2013. Dossier « Écoutes, discours, pratiques, médiations », *Volume !*, 10(1).

Szendy (Peter). 2001. *Écoute : Une histoire de nos oreilles*. Paris : Éd. de Minuit.

Vermersch (Pierre). 2006. *L'Entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux : ESF.

Wacquant (Loïc). 2002. *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille : Agone.

Notes

1 Lors de sa diffusion subaquatique, la musique subit une perte de propagation par amortissement qui est conditionnée par la viscosité et la conductibilité thermique du milieu. Outre ces considérations purement acoustiques qui voient la musique affectée sur le plan des hauteurs sonores et de la spatialisation du son, il faut prendre en considération le fait que les passages du dessus au dessous de l'eau que réalisent les sportives créent un phénomène de « bouillon » défavorable à leur perception de la musique.

2 À ce titre, nous pouvons citer : Szendy, 2001 ; Donin, 2003, 2004 ; Hennion, 2004 ; Donin & Goldman, 2004 ; Pecqueux, 2009 ; Dupont, 2009 ; Maisonneuve, 2009 ; Kaltenecker, 2010 ; Kaelblen, 2013 ; Sklower, 2013.

3 L'équipe des entraîneuses de l'Institut national des sports et de la performance (Insep) est, au même titre que dans la majorité des clubs de natation synchronisée français, uniquement composée de femmes. Afin de faire apparaître cette spécificité, nous avons choisi de féminiser ce terme non pas par l'usage du mot « entraîneuse », fortement connoté, mais par l'ajout d'un « e » au nom masculin couramment utilisé.

4 *Une nuit sur le mont Chauve* est un poème symphonique composé en 1867 par Modeste Moussorgski.

5 Christine Grosset, actuellement à la retraite, a été Conseillère technique nationale (CTN) à la Fédération française de natation (FFN) de 1997 à 2008.

6 Citation issue de notre traduction des règlements édités par la Fina et consultés le 15 décembre 2011 sur le site <http://www.fina.org/H2O/index.php?option=com_content&view=category&id=86:synchronised-swimming-rules&Itemid=184&layout=default>

7 Celle que l'on nomme la « Mère fondatrice » de la discipline crée les deux premiers clubs de nage synchronisée des États-Unis. En 1940, elle organise avec Clark Leach les premières compétitions intercollèges, et les premières règles nationales détaillées (Lahmy, 2009 : 181).

8 Le Butō est une forme de danse née au Japon le siècle dernier. Il se caractérise tout autant par l'extrême lenteur de ses chorégraphies que par le minimalisme et l'évanescence de ses musiques.

9 Extrait du dossier de presse de l'Open *Make up for Ever* 2011, p. 18.

10 Le rapport de syntonie « se fait par la répartition réciproque du flux de l'expérience dans le temps interne de l'Autre, par un vécu d'un présent très fort partagé ensemble, par l'expérience de cette proximité sous la forme d'un "Nous" » (Schütz, 2006 : 28).

11 Voici le passage original : « SINCRONIZACION con la música : La sincronización con la música solo puede definirse libremente si está en coordinación con el ritmo, la melodía e incluso sus acentos ».

12 Nous utilisons à dessein le néologisme formulé et défini pour la première fois par Gilbert Rouget dans *La Musique et la Transe*, car « [à] côté de l'expression "faire de la musique", qui met l'accent, qu'on le veuille ou non, sur le produit de l'action musicale, "musiquer" le met sur l'action même, vue indépendamment de son résultat » (Rouget, 1990 : 155). La distinction est primordiale ici. Sans cette subtilité de langage, comment comprendre ce qu'essaye de nous transmettre cette entraîneuse dans l'extrait suivant : « On a l'impression que les nageuses jouent leur musique. La musique est un support, mais tu es presque aussi musicienne quand tu es dans l'eau. Tu t'appuies sur la musique, mais tu as la sensation qu'elle [la musique] s'appuie sur ce que tu fais comme mouvements. » (A. Berthet, entraîneuse de l'équipe de France, entretien réalisé le 22/02/2010).

13 Extrait de l'entretien exploratoire réalisé le 16/02/2005 avec l'entraîneuse d'un club régional.

14 Voici le passage original : « Las nadadoras, deberán sin embargo intentar interpretar el carácter o el sentido de la música ».

15 Extrait de l'entretien réalisé le 11/02/2011 avec C. Massardier, entraîneuse de l'équipe de France.

16 Selon la définition établie par A. Schütz, on peut différencier le temps musical « externe », « un temps que l'on peut mesurer par des métronomes et des horloges », du temps musical « interne », « l'expérience commune d'un vécu qui existe simultanément dans quelque dimension du temps » (Schütz, 2006 : 23, 26).

17 Extrait de propos tenus par V. Dedieu, ancienne nageuse de l'équipe de France et triple championne du monde de natation synchronisée (2003, 2005, 2007), lors du *Point Rencontre* tenu le 11/03/2009 à l'institut national des sports, de l'expertise et de la performance (insep).

18 Cette expression apparaît dans plusieurs des entretiens réalisés avec les entraîneuses de l'équipe de France.

19 Extrait de l'entretien réalisé le 18/02/2010 avec Florence Lefranc, cadre technique nationale au sein de la Fédération française de natation.

20 Extrait de propos tenus par V. Dedieu (voir note 16).

21 Propos de C. Massardier cités par Mathilde Lizé (Lizé, 2008 : 41). Ce vocabulaire revient également dans les entretiens que nous avons réalisés avec les entraîneuses nationales Florence Lefranc, Julie Fabre, pascal Meyet et Anne Capron.

22 Extrait d'un entretien réalisé avec F. Lefranc le 18/02/2010.

23 Remy Campos est l'auteur de cette formule qui désigne « un ensemble de matrices, connectant la chose à transmettre avec celui ou celle cherchant à se l'approprier » (Campos, 2003 : 16).

24 Extrait de l'entretien réalisé le 19/12/2012 avec A. Capron, entraîneuse de l'équipe de France.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Comme en témoigne un de nos entretiens exploratoires, cette capacité à « compter » la musique est inculquée aux nageuses dès leurs premières années d'apprentissage de la discipline : « Ce qui compte le plus en natation synchronisée, c'est la synchronisation (*rîres*). Si tu ne sais pas compter ta musique, ce n'est même pas la peine de nager ton ballet. L'année dernière, les petites nageuses n'avaient jamais compté la musique et même si c'était extrêmement facile à compter, je me rappelle avoir passé des quarts d'heure, chaque semaine, juste à leur faire écouter la musique et à les faire compter en même temps dessus. Je baissais le son. Je rallumais, pour voir si elles étaient toujours dessus, et je leur disais : "Si ça se trouve, un jour, la musique va s'éteindre sous l'eau. Vous faites comment ?". » (Extrait d'un entretien exploratoire réalisé le 16/02/2005 avec l'entraîneuse d'un club régional.)

29 Extrait du dossier de presse de l'Open *Make up for Ever* 2011, p. 18.

30 Extrait d'un entretien réalisé avec C. Massardier le 11/02/2011.

31 Ce morceau est extrait de l'album *Thriller* sorti en 1982 par Michael Jackson sous le label Epic Records.

32 Au sens propre du terme signifiant « qui n'a jamais été entendu auparavant ».

33 La « poussée écart » est une figure qui commence en position de carpé arrière avec les jambes perpendiculaires à la surface ; suivi d'un rapide mouvement vertical ascendant des hanches et des jambes s'ouvrant en grand écart tandis que le corps se déroule pour prendre la position verticale.

34 Extrait d'entretien réalisé avec A. Capron le 19/12/2012. On retrouve des expressions similaires dans les entretiens réalisés avec C. Massardier, P. Meyet, et dans les témoignages de nageuses transcrits dans les magazines spécialisés tels que *Natation Magazine*.

35 Extrait de l'entretien réalisé avec C. Massardier le 11/02/2011.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Nous reprenons le titre de l'ouvrage publié en 2000 par Sylvia Faure, lui-même repris à Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1998). Ce faisant, nous mettons l'accent sur le processus d'incorporation d'un savoir écouter la musique (d'une « oreille de nageuse ») basé sur l'appréhension par corps des sons. Cette même appréhension « par corps » de la musique des joueurs de fifre en Bazadais décrite par Lothaire Mabru, rend compte de la façon dont ces musiciens arrivent à produire le bon son à travers l'observation des gestes (le jeu des doigts du professeur) et leurs expérimentations (les tentatives qu'ils mettent en œuvre pour reproduire le son du maître). Pour ces instrumentistes, comme pour les acteurs qui nous occupent, il y a bien une inscription corporelle des sons et de leurs caractéristiques dans des gestes (Mabru, 1994).

39 Comme le fait remarquer Bernard Lortat-Jacob dans un texte traitant de l'« oreille jazz » : « [...] si l'expression “avoir de l'oreille” peut revêtir une certaine signification à l'intérieur d'un conservatoire supérieur de musique, elle la perd sitôt franchies les portes de ce même conservatoire : un musicien classique expert, quels que soient ses dons – disons Pierre Boulez, par commodité -, est sans doute incapable de se repérer dans les finesses timbriques de la musique techno, et probablement peu sensible à la qualité de “swing” des jazzmen. À l'inverse, il ne sera pas étonnant de trouver chez ces derniers des surdités occasionnelles portant, par exemple, sur des grandes formes du répertoire romantique. » (Lortat-Jacob, 2003 : 48.)

Table des illustrations

Titre	Exemple 1
Légende	Superposition des comptes et du passage musical correspondant (<i>Wanna be Startin' Somethin'</i> de Michael Jackson), Extrait du ballet technique <i>Michael Jackson</i> , équipe de France, <i>Open Make up for Ever</i> 2011.
URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/493/img-1.png
Fichier	image/png, 297k

Pour citer cet article

Référence papier

Irina Kirchberg, « Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée », *Culture & Musées*, 25 | 2015, 95-114.

Référence électronique

Irina Kirchberg, « Écouter la musique par corps. La socialisation de l'oreille en natation synchronisée », *Culture & Musées* [En ligne], 25 | 2015, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 24 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/493> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.493>

Auteur

Irina Kirchberg

Irina Kirchberg est l'auteure d'une thèse en musicologie intitulée *Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale : « Faire la musique » en natation synchronisée*. Elle a été chargée de cours au sein du département de Médiation culturelle de l'université Sorbonne Nouvelle puis de l'UFR de Musique et Musicologie à Paris-Sorbonne. Elle mène désormais ses recherches à l'université de Montréal où elle réalise un postdoctorat en socio-musicologie au DPMQ-OICRM.
Courriel : irina.kirchberg@umontreal.ca

Droits d'auteur

Culture & Musées