



**HAL**  
open science

## **Enjeux éthiques et épistémiques de la création sonore collaborative : pourquoi et comment l'artiste sonore intervient-il en classe de langue?**

Maude Vadot, Caroline Venaille

### **► To cite this version:**

Maude Vadot, Caroline Venaille. Enjeux éthiques et épistémiques de la création sonore collaborative : pourquoi et comment l'artiste sonore intervient-il en classe de langue?. Synergies Espagne, 2025, <10.5281/zenodo.18293555>. <hal-05467019>

**HAL Id: hal-05467019**

**<https://hal.science/hal-05467019v1>**

Submitted on 20 Jan 2026

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License



## Enjeux éthiques et épistémiques de la création sonore collaborative : pourquoi et comment l'artiste sonore intervient-il en classe de langue ?

**Maude Vadot**

Université Savoie Mont Blanc, France

maude.vadot@univ-smb.fr

<https://orcid.org/0000-0002-3963-7717>

**Caroline Venaille**

Le Mans Université, France

caroline.venaille@univ-lemans.fr

<https://orcid.org/0000-0002-1319-5869>

Reçu le 25-07-2025 / Évalué le 10-09-2025 / Accepté le 22-11-2025

### Résumé

La recherche explore les dimensions éthiques et épistémiques de projets de création sonore collaborative en classe de français langue étrangère (FLE). Les questionnements issus de deux projets menés en collaboration avec des artistes sonores, ont conduit les chercheuses à s'intéresser à cinq œuvres issues de l'intervention d'artistes en contexte formatif, et à constituer ainsi un corpus d'entretiens menés auprès des artistes impliqués. Les discours recueillis pointent des enjeux liés aux normes d'écoute, au travail de l'oralité depuis l'écoute des artistes, aux rapports de pouvoir, de places et de postures, aux temporalités pédagogique et artistique potentiellement divergentes, et enfin aux rapports de servitude entretenus par les projets. La démarche contribue à penser les liens entre pratiques artistiques et enseignement-apprentissage des langues, et à s'inspirer des pratiques artistiques non pour produire nécessairement une œuvre, mais pour enrichir la didactique des langues par une approche critique du sonore et de l'écoute.

**Mots-clés :** pratiques artistiques, création sonore, collaboration, classe de langue, enjeux éthiques

**Desafíos éticos y epistémicos de la creación sonora colaborativa:  
¿para qué y cómo interviene el artista sonoro en la clase de lengua?**

### Resumen

Esta investigación explora las dimensiones éticas y epistémicas de los proyectos de creación sonora colaborativa en el aula de francés como lengua extranjera (FLE). Los interrogantes surgidos de dos proyectos realizados en colaboración con artistas sonoros llevaron a las investigadoras a interesarse por cinco obras resultantes de la intervención artística en contextos formativos. A partir de ello, se constituyó un corpus

de entrevistas realizadas a los artistas implicados. Los discursos recopilados señalan desafíos vinculados a las normas de escucha, al trabajo de la oralidad desde la percepción de los artistas, a las relaciones de poder, posiciones y posturas, así como a las temporalidades pedagógica y artística, potencialmente divergentes. Por último, se examinan las relaciones de servidumbre que pueden subyacer en estos proyectos. Este enfoque contribuye a reflexionar sobre los vínculos entre las prácticas artísticas y la enseñanza-aprendizaje de lenguas, inspirándose en la labor artística no necesariamente para la producción de una obra, sino para enriquecer la didáctica de lenguas mediante una aproximación crítica de lo sonoro y de la escucha.

**Palabras clave:** prácticas artísticas, creación sonora, colaboración, clase de lengua, cuestiones éticas

### **Ethical and Epistemic Stakes of Collaborative Sound Creation: Why and How Does the Sound Artist Intervene in the Language Classroom?**

#### **Abstract**

This research explores the ethical and epistemic dimensions of collaborative sound creation projects within the French as a Foreign Language (FLE) classroom. Questioning arising from two projects conducted in collaboration with sound artists led the researchers to examine five works resulting from artistic interventions in formative contexts, thereby establishing a corpus of interviews with the artists involved. The collected discourses highlight issues related to listening norms, the development of orality through the artists' perspective, power dynamics, roles and stances, and the potentially divergent temporalities of pedagogy and art. Finally, the study addresses the relationships of servitude maintained by these projects. This approach contributes to rethinking the links between artistic practices and language teaching and learning; it draws inspiration from artistic practices not necessarily to produce a final work, but to enrich language didactics through a critical approach to sound and listening.

**Keywords:** artistic practices, sound creation, collaboration, language class, ethical issues

#### **Introduction<sup>1</sup>**

La présente recherche s'inscrit dans une réflexion sur l'écoute et la fabrication de créations sonores collaboratives en cours ou en atelier de français dit langue étrangère, menée parallèlement et indépendamment par les deux autrices. Maude Vadot a travaillé dans le centre social parisien La Clairière pendant trois jours consécutifs, au sein des ateliers bénévoles de français s'adressant à des adultes de niveaux débutant à B1.

---

<sup>1</sup> Caroline Venaille a particulièrement travaillé sur l'introduction et les parties 1 et 3 de l'article, Maude Vadot sur les parties 2 et 4.

La collaboration a impliqué un compositeur via l'association *Avis de tapage*. La production finale mêle les voix des participantes et participants, des sons captés ou glanés sur internet, et des mélodies chantées. Caroline Venaille, pour sa part, a travaillé avec des équipes pédagogiques de centres universitaires de langues, dans le cadre d'un projet mensuel du Diplôme Universitaire d'Études Françaises (DUEF) ou en lien avec le cours de phonétique sur deux semestres. Des créations sonores ont été développées avec les étudiantes et étudiants, en partenariat avec une radio locale ou dans le cadre d'un festival local. En parallèle, différentes créations sonores collaboratives ont été analysées de leur conception à leur réception (Dupouy, Venaille, 2023).

Cette pratique didactique de terrain d'enseignantes-chercheuses a fait émerger des réflexions et interrogations épistémiques et éthiques qui semblent traverser plus largement la création sonore et radiophonique (Carton *et al.*, 2024) ainsi que les arts et les sciences sociales autour de l'écriture avec les voix des autres (Dujardin, 2023). Comment s'articulent accompagnement linguistique d'une part, pratiques artistiques d'autre part, depuis le point de vue des artistes impliqués dans ces projets ? Quels sont les enjeux de la production et de la réception d'œuvres collectives associant personnes en apprentissage de la langue française, équipes enseignantes et artistes ? La rencontre de nos préoccupations, ancrées dans une perspective réflexive, nous a conduites à constituer un corpus plus large de projets qui associent des artistes à des groupes de personnes en situation d'apprentissage d'une langue.

La perspective dans laquelle nous nous inscrivons envisage le sonore non comme donné, mais comme construit. Comme le remarque C. Guillebaud (2017), ce sont en effet les pratiques socio-sonores qui produisent les milieux sonores, et contribuent ainsi à organiser et transformer les espaces, à l'instar de la gestion sonore des flux humains dans les gares. Par ailleurs, les objets et milieux sonores produits par ces pratiques sont parfois associés à des valeurs par les personnes qui les perçoivent, les entendent ou les écoutent. Les pratiques sociales qui en sont à l'origine contribuent alors à façonner, renforcer, contester l'ordre social établi. Dans cette perspective, nos questionnements interrogent les

pratiques sociales qui ont participé à produire les œuvres réunies en corpus, ainsi que les normes d'écoute que ces pratiques actualisent.

Pour commencer, nous évoquerons des recherches récentes qui s'intéressent aux enjeux éthiques et épistémiques de la présence artistique en classe ou atelier de langue. Nous présenterons ensuite notre corpus et la logique qui a présidé à sa constitution. Nous nous sommes entretenues avec les artistes afin de mieux comprendre ce qui se joue dans leurs propositions, et quels questionnements elles sous-tendent. Enfin, nous analyserons les thématiques transversales des entretiens menés dans le cadre de cette recherche avant d'en proposer des pistes didactiques pour l'enseignement-apprentissage des langues.

### **1. L'intervention de l'artiste en classe de langue : un objet didactique**

La question de la place de l'artiste dans la classe a déjà été mise au travail depuis la didactique des langues. Dans une recherche qui l'implique comme chercheuse et organisatrice du festival *Parlemonde*, Maud Serusclat-Natale (2022) analyse les enjeux du travail artistique en classe, majoritairement dans des dispositifs d'Unité Pédagogique pour les Élèves Allophones Arrivants (UPE2A). Le festival, qui réunit la Scène nationale de Montbéliard et l'Éducation Nationale, en particulier le Centre Académique pour la Scolarisation des enfants allophones Nouvellement Arrivés et des enfants issus de familles itinérantes et de Voyageurs (CASNAV) de l'Académie de Besançon, s'inscrit dans un projet territorial : l'objectif est un déplacement collectif illustré par la formule de Francis Ponge, « je parle et tu m'entends donc nous sommes ». Les créations participatives sont réalisées par des élèves avec des artistes plasticiens, sonores ou du théâtre, souvent eux-mêmes plurilingues et sensibles aux questions de langues. Les formats sont divers : pièce de théâtre, podcast, exposition photographique. Certaines œuvres sont temporaires, d'autres plus pérennes, notamment lorsqu'elles sont diffusées au format numérique. Pour M. Sérusclat-Natale, les activités artistiques prennent alors tout leur sens car elles s'inscrivent dans des espaces de parole adressée, créés pour s'exprimer face à un auditoire.

Au-delà des pratiques artistiques en milieu scolaire, l'importance de l'adresse à un public est partagée par deux recherches ancrées dans la pratique d'ateliers radiophoniques avec des adultes en situation d'apprentissage de la langue française, en Belgique et en France. À Bruxelles, Guillaume Abgrall insiste sur deux objectifs de l'atelier radio qu'il anime en Belgique : « donner à entendre, et surtout adresser une parole à quelqu'un qui n'est pas là » et « construire des objets radiophoniques destinés à voyager et à susciter des réactions » (2015 : 122). À Grenoble, l'atelier « À plus d'une voix », animé et documenté en milieu associatif entre 2017 et 2022 par Serena Naudin et Karine Gatelier, vise à « ouvrir un espace de parole » (Naudin, Gatelier, 2022 : par. 2), objectif précisé ultérieurement comme « favoris [ant] la prise de parole » (Naudin, 2024).

Dans de tels projets participatifs, M. Serusclat-Natale souligne les divergences de perceptions et d'attentes entre, d'une part, la communauté éducative, élèves compris, et l'artiste d'autre part : le rythme scolaire ou les échéances d'examen, par exemple, peuvent entrer en tension face aux intentions artistiques. Ce constat rejoint plus largement des recherches menées en milieu scolaire : les coopérations sont d'abord des relations entre enseignants et artistes ancrés dans des établissements. La présence artistique engendre un renouvellement du regard porté sur les élèves, et permet aussi aux élèves de porter un nouveau regard sur eux-mêmes et sur l'institution (Germain-Thomas, Lapeyre-Demaison, 2022 ; Jacomino, 2017). En atelier radio pour adultes, la question des rapports interpersonnels soulève l'enjeu de la (non-) reproduction de violences épistémiques auxquelles sont particulièrement exposées les personnes en situation de subalternisation (Naudin, 2024), qui peuvent être d'autant plus prégnants dans des situations d'enseignement-apprentissage du français (Padiou, 2022). Pour favoriser la construction de « récits oppositionnels polyphoniques » (Naudin, 2024 : par. 5), notion élaborée en référence à celle de « vision oppositionnelle » de bell hooks, S. Naudin a expérimenté un dispositif visant à construire des trames narratives communes, notamment en partageant la responsabilité du montage. La chercheuse souligne cependant les points d'achoppement du dispositif, qui ne peut totalement s'abstraire des rapports de places qui lui pré-existent. Ainsi, si

le genre visé, celui du documentaire sonore, est familier aux initiatrices de l'atelier, il ne l'est pas nécessairement aux autres participants : il en résulte des difficultés, pour ces derniers, à se saisir de l'ensemble des enjeux nécessaires à la prise de décision concernant le montage. En outre, les conditions matérielles d'existence souvent très précaires des participants constituent un obstacle à leur participation assidue et à leur disponibilité mentale pour opérer les choix de montage (Naudin, 2024). S. Naudin conclut finalement à la nécessité, pour l'animatrice, « d'assumer certaines responsabilités, notamment celles de construire un cadre structurant et sécurisant [...] Prendre des décisions et finaliser les créations radio » (Naudin, 2024 : par. 49).

Enfin, les travaux de S. Naudin, de G. Abgrall et d'A. Carton (Carton *et al.*, 2024) pointent à quel point la question de la temporalité dans laquelle s'inscrivent les projets artistiques est centrale pour tenter de remédier à ces relations asymétriques et des représentations associées aux vécus de chacun. Le temps long laisserait ainsi la possibilité aux participants de transformer la proposition initiale de l'atelier pour la co-construire, ou encore de « renvoyer des maladdresses [...] des choses [que les chercheuses] projetai[en]t et qu'il fallait déconstruire » (Carton *et al.* : par. 30).

Ces différentes recherches menées auprès de personnes en situation d'apprentissage de la langue française montrent la complexité des enjeux inhérents à la création sonore collaborative, entre intentions de fabrique d'horizontalité et reproduction de la hiérarchisation sociale.

## **2. Présentation des créations sonores issues du travail des artistes rencontrés**

Les créations sonores retenues relèvent de genres artistiques différents : certaines sont davantage ancrées dans l'œuvre théâtrale ou musicale, tandis que d'autres se rapportent à des formes de documentaires sonores « de création », entendus comme « un type de radio dont le but est moins d'instruire et d'informer que de créer un univers (au sens large) tissé de sons réels » (Mortley, 2013, cité par Dujardin, 2021). La sélection (non-exhaustive) de créations sonores réunies ici répond cependant à deux critères :

- proposer de travailler le sonore, l'écoute et/ou l'oralité, dans le cadre de l'apprentissage d'une langue seconde ou étrangère (en général, le français) ;
- mettre en relation des personnes qui partagent un même espace, en l'occurrence un lieu d'apprentissage et/ou un quartier.

Toutes les œuvres créées s'inscrivent dans la formation linguistique pour adultes, à l'exception de *Sédiments*, réalisée par des élèves d'UPE2A dans le cadre du festival Parlemonde évoqué ci-dessus. Les propositions sont destinées à des groupes inscrits collectivement dans le projet par l'enseignant, ou constitué sur la base du volontariat pour le projet artistique. Les étapes de la création sont généralement annoncées dès le départ : une création sonore diffusée en ligne ou lors d'une séance publique, une balade à télécharger et écouter en déambulation, bien que le mode de restitution envisagé ait pu être parfois ajusté pendant la durée du projet. Nous les présentons ci-dessous dans un tableau synthétique, puis de façon plus développée, en pointant les transversalités de certaines œuvres du point de vue de la modalité de restitution et de la place du travail de l'oralité.

Titre de l'œuvre / du projet	Artiste interrogé	Contexte	Acteurs et modalités financières	Diffusion	Date et lieu
<i>Sédiments</i>	Charlotte Lagrange	projet destiné à des adolescents scolarisés en UPE2A (Education nationale)	commande artistique rétribuée par l'institution	mise en scène théâtrale + diffusion au format balade sonore, individuelle ou collective	2017 Montbéliard
Chorale du CRIA66	Aline Rico	atelier « chorale » pour adultes en apprentissage du français	commande artistique rétribuée par l'institution	deux concerts de la chorale	2018-2020 Perpignan
<i>Haiikus du Doubs</i>	Aurélien Bertini	formation linguistique en contexte universitaire	atelier rétribué mené en partenariat avec l'enseignante	diffusion au format balade sonore, individuelle ou collective	2019 Besançon
<i>Melting Popotes</i>	Daisy Bolter	formation linguistique pour adultes à visée d'insertion professionnelle	commande artistique rétribuée par l'institution	podcast accessible en ligne	2023 Grand Est
<i>Les Voix de la Clairière</i>	Rémi Bricout	atelier linguistique pour adultes en contexte associatif	atelier bénévole mené en partenariat avec l'enseignante	restitution collective (concert)	2024 Paris

Tableau 1 : Présentation synthétique des œuvres constituées en corpus

*Les Voix de la Clairière* (2024) est une « pièce musicale immersive » réalisée par Rémi Bricout, compositeur, à partir de matériaux sonores collectés auprès de participants adultes apprenant le français au centre

social La Clairière, à Paris. Pendant trois demi-journées, les apprenants ont participé à un atelier, conçu par Maude Vadot, visant à travailler les acquisitions langagières à travers la thématique de l’habiter et de l’inscription territoriale. Le support déclencheur de cette séquence est le début d’une pièce acousmatique intitulée « Les Adresses », écrite par Rémi Bricout et Loïc Barrère en 2020<sup>2</sup>. En fin d’atelier, les participants ont été invités à choisir une des adresses de leur vie, et à créer puis enregistrer un court texte évoquant des sensations associées à cette adresse. L’œuvre issue de ces ateliers articule les enregistrements des textes, des sons nommés et associés par les participants à l’adresse choisie, et enfin des chants entonnés spontanément par certains participants.

Du point de vue de la restitution, deux œuvres ont été pensées pour être écoutées en déambulation. L’intention est de donner à entendre, de permettre une rencontre en décalé entre deux instances subjectives partageant un même territoire. Dans ce dispositif, l’écoute de l’œuvre sous casque se mêle à l’écoute de l’ambiance sonore présente dans l’espace associé.

Ainsi, *Sédiments* (2017) est « une fiction radiophonique à écouter en marchant dans Montbéliard<sup>3</sup> » ; elle a également fait l’objet d’une performance visuelle et sonore lors de la première édition du festival *Parlemonde*. Elle a été écrite à partir d’ateliers improvisation enregistrés par les élèves et l’artiste animatrice des ateliers, Charlotte Lagrange. Il en résulte une pièce chorale, assemblant les voix des élèves, en français mais aussi dans des langues autres que le français.

Quant à *Haïkus du Doubs* (2019), il s’agit d’une « balade sonore » à écouter sous casque en suivant un parcours aux alentours du Centre de Linguistique Appliquée (CLA) de Besançon. Enregistrée et montée par Aurélien Bertini pour Radio Campus, elle résulte d’une collaboration avec des enseignantes du FLE du CLA, dont Caroline Venaille. Les textes ont été écrits dans les transports en commun par des étudiantes, puis retravaillés

---

<sup>2</sup> La pièce peut être écoutée à l’adresse suivante : <https://soundcloud.com/remi-bricout/les-adresses-2017-2020> [consulté le 23 juillet 2025].

<sup>3</sup> D’après la présentation de l’œuvre sur le site du festival : <http://parlemonde.masceenationale-creative.com/index.php/2017/06/19/sediments-le-parcours/> (consulté le 23 juillet 2025).

en classe du point de vue de l'écriture (production écrite) et de l'oralisation (production orale).

Enfin, deux réalisations résultent de demandes explicites de dispositifs visant à travailler l'oralité dans le cadre d'un accompagnement linguistique.

*Melting Popote* (2023) est un podcast réalisé par Daisy Bolter avec Mireille Melfort, conceptrice du projet et animatrice des ateliers socio-linguistiques et Eden Clairicia pour la réalisation. Elles ont travaillé à partir de matériaux collectés dans l'Aube, lors d'ateliers collectifs proposés par eGraine Grand Est « autour de la voix et de l'expression en français<sup>4</sup>, » dans le cadre d'une formation en insertion socio-professionnelle avec des adultes en situation post-migratoire. Il est composé de témoignages entrecoupés d'interludes chantés, le tout étant tissé par la narration de l'artiste.

La chorale du Centre de Ressources Illettrisme et Alphabétisation (CRIA) de Perpignan, dirigée par Aline Rico entre 2018 et 2020, résulte d'une collaboration entre le CRIA66 et le Conservatoire de Perpignan, ayant pour objectif de travailler l'oralité avec des adultes fréquentant des ateliers linguistiques associatifs. Deux concerts (non enregistrés) ont constitué des moments de restitution du travail.

À l'exception du travail choral, toutes ces créations collectives prennent pour matériaux des sons collectés par et/ou auprès des participants, pendant ou après des activités de création langagière. Pour une partie des œuvres, au moment du collectage, le projet se présentait encore sous une forme très ouverte, l'idée étant de collecter d'abord pour laisser l'œuvre émerger et se constituer ensuite. Le principe de la collecte et du montage par l'artiste invite à s'interroger. Quels questionnements, quels choix esthétiques l'artiste doit-il ou elle trancher à différents moments de la création : la conception, la production mais aussi la diffusion ? Entre objectifs artistiques d'une part, objectifs d'apprentissage ou de formation d'autre part, quelles tensions éthiques peut-il exister ? Comment les rôles et places de chacun se configurent-ils au fil de la création sonore ?

---

<sup>4</sup> D'après la présentation du projet sur le site de l'association porteuse : <https://www.e-graine.org/project/melting-popote-2/> (consulté le 23 juillet 2025).

### **3. Méthodologie d'enquête**

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons mené des entretiens semi-directifs avec chacun et chacune des cinq artistes impliqués<sup>5</sup>. Les échanges ont d'abord cherché à retracer leur parcours langagier et musical. Nous avons ensuite abordé le projet en lui-même, en le découpant en cinq phases, qui peuvent être imbriquées les unes aux autres : genèse, planification, mise en œuvre, production et diffusion. Enfin, nous avons interrogé chaque artiste sur la façon dont l'expérience avait pu impacter, a posteriori, sa façon de travailler – au-delà du projet en lui-même.

Ces entretiens ont été transcrits de manière semi-automatique avec différents outils numériques, avant d'être relus par les chercheuses, puis analysés thématiquement.

Au sein du corpus ainsi constitué, la catégorie « artiste » recouvre en fait des spécialités diverses : compositeur et compositrice, réalisateur, autrice, cheffe de chœur. Leur rapport aux langues et à la diversité langagière n'est pas homogène, mais on retrouve des transversalités : ils peuvent avoir grandi en plusieurs langues ou « variété de langues » selon leurs mots, avoir voyagé pour des motifs personnels ou professionnels, ou côtoyé, sur leur lieu de vie et dans leur entourage proche, des personnes parlant des langues autres que celles qui leur sont familières. Certains ont suivi une formation musicale ou théâtrale dans des parcours type conservatoire, pendant laquelle l'accent est mis sur la prédominance des répertoires occidentaux liés à certaines langues – allemand, italien, français, latin (Aline Rico, Rémi Bricout).

### **4. Résultats de l'analyse thématique des entretiens**

#### **4.1. Une intention partagée : donner à entendre pour remettre en question les normes**

Que les artistes l'inscrivent ou non dans un engagement politique ou militant explicite, l'amorce des projets de création sonore collective

---

<sup>5</sup> Nous les remercions de leur contribution à notre recherche.

répond, pour la majorité des artistes interrogés, au souhait de contribuer à interroger les pratiques d'écoute dans l'espace public. Il s'agit, pour eux, de faire entendre des variations, de porter d'autres formes ou d'autres voix que les voix dominantes dans l'espace artistique, ou encore de provoquer des rencontres inhabituelles. Les entretiens menés laissent à penser que c'est d'abord l'écoute de l'artiste et l'analyse qu'elle ou il en fait qui interroge les normes sonores ou d'écoute. Les discours recueillis pointent ainsi :

- la faible sensibilité de la communauté linguistique française à la variation linguistique et sociolinguistique dans l'espace public :

*[...] et je crois vraiment qu'on a besoin aussi d'être familiarisés avec des langues / de les écouter sans les comprendre pour au bout d'un moment pouvoir habituer notre oreille / et pouvoir / l'entendre / moi par exemple le soninke / je n'ai entendu parler du soninke que là pour la première fois / alors que c'est une des langues les plus parlées en France (rire) / c'est délirant / de pas la reconnaître (entretien avec Charlotte Lagrange).*

- les normes en vigueur dans les genres médiatiques ou artistiques majoritaires :

*[...] le fait de laisser les silences se faire le fait de / d'entendre la respiration / tout ce / les hésitations / tout ce tout ce genre de choses qui finalement sont supprimées quand on fait un montage et qu'on est journaliste / voilà parce qu'il faut rendre il faut rentrer dans un format dans une durée / et moi c'est tout l'inverse qui m'intéressait justement c'était / de comment on peut créer du rythme finalement avec euh avec la sonorité la langue la langue des gens / les hésitations » (entretien avec Aurélien Bertini).*

*[...] on est aussi dans une mode du témoignage / théâtralement / il y en a beaucoup il y a beaucoup de théâtre documentaire / théâtre témoignage / donc c'est quand même toujours sur le fil / [...] / c'est aussi une esthétique du théâtre aujourd'hui / qui est pas que enfin qui pourrait être exotisante (entretien avec Charlotte Lagrange).*

- le cloisonnement des espaces culturels, qui réserve certains genres musicaux et lieux de concerts à certains publics :

*[...] je suis aussi président d'une association qui s'appelle Avis de Tapage / qui est une association qui dont le but est en gros de produire des concerts et des ateliers de musique / dans des lieux et avec un public qui n'y est pas forcément confronté en fait / qui n'a pas forcément ni les moyens ni l'accès ni qui n'est sollicité pour participer à ce genre de à des projets de concerts ou d'atelier » (entretien avec Rémi Bricout).*

Sur la base de ces réflexions qui irriguent la pratique artistique au long court, les artistes rencontrés imaginent des dispositifs ou des propositions d'écriture, souvent avec un ancrage dans l'ici et maintenant. Les propositions artistiques se veulent assez larges pour permettre à chacun de se les approprier. Il s'agit ainsi d'écrire dans un lieu en composant des poèmes brefs « qui célèbrent l'évanescence des choses » (Aurélien Bertini), d'improviser des saynètes en s'inspirant de ce qu'on voit, de choisir une chanson de variété française à chanter collectivement. Parfois, l'ici-maintenant est mis en relation avec l'avant-ailleurs : il est alors proposé d'évoquer un lieu vécu, un ailleurs reconnu qui s'inscrit dans une subjectivité émotionnelle et mémorielle pour partager en mots et en sons une adresse marquante parmi des lieux traversés ; ou encore de discuter d'habitudes culinaires et d'étonnements gustatifs provoqués par le déplacement. On le voit, la dimension expérientielle et corporelle nourrit le processus de création proposé aux participants.

Le public à qui est prioritairement destinée l'écoute peut être les participants (Rémi Bricout), les habitants de la ville (Aurélien Bertini, Charlotte Lagrange) ou « tout le monde » (Daisy Bolter). Mais le décalage de rythme entre la temporalité de l'atelier ou de la formation, souvent réduite, et le temps de la création artistique (parfois sinueuse et longue – Rémi Bricout, Daisy Bolter) peuvent entraver les conditions de la restitution. On reviendra plus loin sur les enjeux de la temporalité propres à l'intervention artistique en classe de langue.

#### **4.2. Travailler l'oralité depuis l'écoute artistique**

De l'intention partagée de « donner à entendre » à un public, quel qu'il soit, découlent logiquement des interrogations liées à la réception. Les propos recueillis témoignent de positionnements parfois divergents quant au travail de l'oralité, saisie au prisme de l'intention expressive, de la corporalité et/ou de l'intelligibilité.

En amont de l'enregistrement ou du concert de restitution, l'oralité est en effet travaillée dans trois perspectives. Il peut d'abord s'agir d'un travail sur l'intention expressive pour s'adresser à un tiers absent sans le recours possible au visuel. Aurélien Bertini insiste ainsi sur l'adresse spécifique à la radio :

*[...] tout le travail qu'on a fait c'est le fait de poser sa voix / le travail sur le débit du texte et sur ce que ça veut dire aussi dans ce projet-là / à qui on s'adresse / dans quel contexte on s'adresse à cette personne / voilà parce qu'on parle pas pareil à / à quelqu'un qui nous écoute sous casque / qu'à quelqu'un qu'on rencontre dans la rue [...] quand on fait de la radio ou même quand on part en balade sonore de toute façon / on s'adresse à quelqu'un quoi donc on doit se mettre aussi à la place de cette personne / qui vient nous rencontrer sans qu'on soit là [...] pour qu'elle rentre dans notre univers il faut la il faut l'accueillir / voilà et pour accueillir quelqu'un il faut aussi aller lentement [...] il faut y aller tout doux quoi [...] donc voilà l'adresse ça veut dire ça veut dire que quand on dit quelque chose faut quand même qu'on sache / à qui on le dit et ça change beaucoup (entretien avec Aurélien Bertini).*

Deuxièmement, la dimension corporelle des voix apparaît centrale : les artistes rencontrés soulignent l'importance du grain de la voix, de l'intonation, du souffle, de la présence de la personne. Le travail corporel de la voix est alors appréhendé dans sa dimension théâtrale ou musicale, en plus d'être mobilisé dans une perspective d'appropriation langagière.

*[...] ça se construit beaucoup par le corps en fait, par un travail un travail très très très ancré dans le corps [...] puis parce que la voix écrite et la voix parlée ou chantée / si elle est pas dans une énergie si elle est pas dans quelque chose si elle est pas dans un mouvement / il y a des choses qui pour moi ne vont pas se faire [...] et ça c'est quelque chose c'est un rapport au corps individuel mais c'est aussi un rapport au corps / collectif aussi et quand on est dans un atelier d'écriture avec un groupe / je trouve que la connexion c'est bien quand elle peut se faire dans un travail où il y a une dynamique corporelle [...] donc concrètement par exemple [...] on a commencé par un échauffement / pour réveiller le corps et réveiller la voix et jouer avec les intonations les intonations la musicalité de la langue la musicalité du français mais aussi la musicalité de la langue la musicalité des langues aussi (entretien avec Daisy Bolter).*

Il peut enfin s'agir d'un travail sur l'intelligibilité, sur la base de l'écoute sémantique de l'artiste, qui s'assure que les productions soient compréhensibles pour un auditoire qu'on imagine peu habitué à l'exposition à des prononciations autres que celles majoritaires dans leur environnement. Le travail porte alors sur les aspects prosodiques et phonétiques de la parole.

*[...] j'avais vraiment insisté pour que ce soit su parfaitement ou quasiment parfaitement [...] ça veut dire qu'en fait on a son texte qui est écrit qui est au propre et qu'on a répété plusieurs fois / et que les mots sur lesquels on a butés on est on est au clair avec / et c'était pas vraiment le cas là (rires) / y a eu beaucoup de montage derrière y a eu beaucoup de versions... / bon après je peux comprendre aussi hein / elles écrivent un texte c'est peut-être des mots qu'elles connaissent pas / voilà elles les découvrent elles*

*les redécouvrent avec le stress / on le redit comme on savait le faire avant et pas comme on a appris / donc voilà / mais je me souviens quand même que c'était à la fois une séance très heureuse mais à la fois que il avait fallu reprendre plusieurs fois » (entretien avec Aurélien Bertini).*

*[...] tout mon travail a été de les aider / à comprendre ce qu'ils disaient et en même temps à le prononcer correctement [...] parce que je voulais vraiment qu'ils prononcent correctement pour qu'ils arrivent à se repérer plus facilement / parce que si tous les -é- et -ai- écrits se prononçaient de la même façon [...] du coup ils étaient un peu perdus aussi pour le pour l'imparfait et cetera /...] ça leur permettait de à la fois de connecter ce qu'ils apprenaient en cours de langue à l'asso et la prononciation du français et ce qu'on chantait en fait » (entretien avec Aline Rico).*

Cet enjeu peut cependant être envisagé de manière critique :

*[...] par rapport à la prononciation et aux accents / moi quand j'étais petite je n'arrivais même pas à écouter les films de Pagnol tellement cet accent ne me permettait pas de comprendre / et je pense que de travailler pendant un an avec eux a changé ma capacité d'écoute en fait / donc, les accents on a fait avec / on ne leur a pas demandé de changer leurs accents » (entretien avec Charlotte Lagrange).*

La perspective d'un compositeur ou d'une compositrice conduit en outre à remettre en question cette exigence d'intelligibilité. Pour celui ou celle qui est habituée à traiter les sons comme une matière à sculpter, les discours enregistrés apparaissent en effet d'abord un matériau, comme l'explique Rémi Bricout :

*[...] j'ai enregistré en fait la mère de ma copine de l'époque / qui est chinoise [...] et donc je lui ai demandé de / faire un monologue en / en s'imaginant une scène qu'elle a vécue [...] je l'ai enregistrée et elle était en train d'engueuler un patient...] et elle engueulait en teochew donc un des dialectes du sud de la Chine / et en fait, j'ai pris cet enregistrement audio comme support pour écrire une pièce pour flûte traversière [...] je voulais imiter la prosodie de cet enregistrement [...] j'ai littéralement calqué à la fois les contours harmoniques et mélodiques de la parole pour en faire une œuvre musicale / donc voilà c'est ma manière de m'inspirer en fait / mon idée c'est ça / c'est de m'inspirer de la parole sans le sens [...] sur une autre pièce instrumentale pour deux violons / [...] j'ai appelé ça Organe parce que cette fois-ci je me suis inspiré [...] de différents langages à clic de différents pays d'Afrique / je trouvais fascinant et très musical / encore une fois / d'avoir un langage qui contient à la fois de la parole humaine mais aussi des sons qui ne viennent pas des cordes vocales en fait qui viennent de la bouche / donc des sons percussifs / et donc j'ai à peu près fait la même chose c'est-à-dire que j'ai pris en dictée [...] / et transcrit ça pour cette fois-ci deux violons [...] et donc il y en a un qui fait la voix et l'autre qui fait les clics / ça se traduit par un qui joue des notes de musique / des hauteurs / et l'autre qui joue plus des percussions » (entretien avec Rémi Bricout).*

Cette appréhension de la parole humaine par le compositeur va à l'encontre d'une écoute sémantique, c'est-à-dire centrée sur le sens du discours. Elle invite à remettre en question l'exigence d'intelligibilité : les discours produits doivent-ils nécessairement pouvoir être compris dans l'œuvre finale, ou peuvent-ils être retravaillés musicalement, dé- ou transformés, modelés et « triturés » par l'artiste sans que cela ne pose de problème éthique ? Cette interrogation rejoint ainsi un questionnement plus vaste sur les places respectives de l'artiste et des participants.

#### **4.3. Places et postures de chacun : à quelles conditions « œuvrer » ensemble ?**

Alors que dans *Sédiments* et *Haïkus du Doubs*, les seules voix audibles sont celles des participants aux ateliers, dans *Melting popote* la voix de l'artiste est directement présente, prenant la forme d'une narration et de commentaires. Dans *Les Voix de la Clairière*, l'artiste a également choisi de faire entendre sa propre voix, ainsi que celle de l'enseignante, captées lors d'interactions avec des participants pendant la réalisation des enregistrements.

Mais en réalité, c'est dans l'ensemble des œuvres en tant que produits finis que la présence de l'artiste est palpable : elle se situe dans les choix, les sélections, les coupes – parfois réalisées avec l'aide d'un monteur. En effet, si la collecte a pu se faire de façon très ouverte, l'écriture a ensuite relevé entièrement de la responsabilité de chacun des artistes. Ce sont les artistes qui ont enregistré, dérushé, imaginé l'œuvre, coupé et souvent monté les enregistrements, depuis leur propre écoute et leur sensibilité artistique :

*[...] là c'était vraiment des choix artistiques / des trucs où esthétiquement on se disait « ouh là / il y a un truc qui se passe » [...] et donc on avait fonctionné par post-it / on avait plein de petits moments qu'on adorait (entretien avec Charlotte Lagrange).*

*[...] il y a quand même des choses qui brillent quoi / y a des choses qui tout d'un coup en tout cas qui moi m'interpellent / dont je me souviens / y a des choses que j'oublie / je je mais il y a des trucs même avant d'avoir de faire le dérushage je me dis ah oui c'est vrai il a dit telle chose et ça je veux que ça y soit [...] c'est un mix entre / ce qu'on ressent dans la voix / une émotion ou une énergie enfin quelque chose / et puis / c'est un mix entre le son et le sens [...] / y a des choses qui s'imposent (entretien avec Daisy Bolter).*

La présence d'une écoute artistique induit d'ailleurs des techniques de montage poussées qui, dans les projets mentionnés, ne sont peu voire pas négociées ou travaillées en atelier. En outre, les genres mobilisés, même s'ils se veulent accessibles au plus grand nombre, relèvent parfois de pratiques culturelles dont les participants ne sont pas complètement familiers, comme le notait déjà S. Naudin citée plus haut.

Le travail artistique constitue-t-il alors une appropriation, et par là un non-respect des paroles recueillies ? Comme le rappellent Carton *et al* (2024 : par. 1), « pour bell hooks (hooks 1990), l'utilisation du témoignage de personnes marginalisées par des personnes occupant des positions sociales dominantes conduit à nier leur parole et leurs capacités d'analyse ». Est-il possible de s'entendre, au départ et tout au long du travail, sur les enjeux et les intentions de chacun ? Comment s'assurer d'une compréhension mutuelle ? Peut-on parler de consentement éclairé dès l'enregistrement ?

Ces questionnements conduisent à des formes de négociation, voire de renoncements susceptibles d'aller à l'encontre d'une conception traditionnelle de la liberté artistique. Daisy Bolter doute ainsi que les participants puissent, au moment de l'enregistrement, mesurer jusqu'au bout ce à quoi ils s'engagent :

*[...] j'aime pas du tout l'idée de voler leur voix aux gens / donc après j'en parle avec des gens qui sont plus aguerris que moi en podcast qui me disent ouais mais à partir du moment où quelqu'un est enregistré c'est qu'il veut bien qu'on l'enregistre et tout ça / mais moi je ne suis pas encore sûre que les gens ils se rendent vraiment compte / et dans le doute je préfère le redemander (entretien avec Daisy Bolter).*

Pour en tenir compte et suite à l'expérience du projet *Melting Popote*, elle choisit désormais de faire écouter une pré-version de l'œuvre, afin de recueillir, avant une diffusion plus large, un consentement réellement éclairé de chacune des personnes dont la parole et la voix sont données à entendre. Quant à Rémi Bricout, après le concert de restitution ouvert aux participants et à leurs proches, il a renoncé à mettre en ligne l'enregistrement des *Voix de la Clairière*, faute d'avoir pu s'assurer du consentement éclairé de l'ensemble des participants pour une diffusion en accès libre.

#### **4.4. L'artiste en contexte formatif : des temporalités potentiellement contradictoires**

Comme évoqué plus haut, dans les projets artistiques menés en classe, en atelier ou en formation, la question des temporalités artistique et pédagogique, et de leurs potentielles divergences, est récurrente. Ces dernières impactent le dialogue en jeu entre participants, artistes, enseignants ou formateurs et publics dans un milieu donné, caractérisé par ses propres contraintes. Les expériences documentées de G. Abgrall ou de S. Naudin, menées avec des personnes en situation d'exil à Bruxelles et à Grenoble, le rappellent : les projets ont en effet été menés de manière pluriannuelle (2011-2015 pour Radio Cactus ; 2016-2022 pour l'atelier « À plusieurs voix »). Cette réitération a permis de se déplacer et de faire évoluer les premières propositions, de dialoguer avec les participants sur les formats, les modalités, les responsabilités, et la possibilité de diffuser ou non.

La collaboration de Charlotte Lagrange avec le festival *Parlemonde* semble aller dans ce sens : après *Sédiments* en 2017, l'artiste a participé à la seconde édition du festival avec une création participative intitulée *Attention création*. Pour la troisième édition, l'artiste a néanmoins négocié son intervention, souhaitant s'orienter vers une forme réflexive traitant de ce qui se jouait au sein même de ces projets participatifs. La résidence de recherche a donné lieu à un spectacle seule-en-scène intitulé *L'araignée*, qui met en scène non plus les discours des apprenants mineurs non accompagnés, mais des professionnels qui gravitent autour de ces jeunes.

L'exigence de la production artistique peut nécessiter également un engagement au-delà du temps de la séquence didactique, des temps de travail en dehors des heures prévues. Les deux champs – éducatif / formatif d'une part, artistique d'autre part – peuvent alors diverger, répondant à des contraintes différentes qui ne se rencontrent pas toujours : d'un côté, un programme à suivre, des examens à préparer ; de l'autre, la recherche de qualités esthétiques et techniques. Enfin, une adhésion au projet qui ne serait que partielle entre alors en tension avec les exigences de l'échéance finale de la présentation.

Dans certains projets évoqués ici, il n'est pas certain que les temporalités aient toujours permis la compréhension mutuelle des

objectifs de chacun. Les nécessaires ajustements ont alors eu lieu en dehors de toute concertation, pouvant générer de la frustration. C'est le cas pour *Haïkus du Doubs*, dont le créateur a décidé peu après d'arrêter la production de balades sonores.

*[...] tout à l'heure je parlais de la frustration / [...] pour moi c'est c'est quelque chose que j'ai pas pu // j'ai pas pu mener jusqu'au bout voilà j'ai un peu sentiment-là / donc c'était c'est c'est un marqueur [...] / c'est un marqueur qui a aussi montré que voilà [...] on peut euh travailler différemment / dans d'autres contextes dans d'autres lieux / avec différentes formes / voilà mais / c'est plutôt aussi des rencontres de temporalité [...] quand je fais appel à un auteur ou un artiste tout de suite je lui dis il faut une note d'intention [...] / y a aussi on y joint normalement une note de réalisation comment ça va se passer tout ça / donc tout ce travail-là peut être que par les délais qui étaient un peu courts / je pense que il a fallu être très efficace tu vois / j'aurais aimé que // que qu'on qu'on ait peut-être plus // de temps de de vraiment de se donner les moyens peut-être même d'aller chercher de l'argent / tu vois plutôt que de se dire ok on a une période qui s'ouvre on se dit bah peut-être qu'on le fait dans un an » (entretien avec Aurélien Bertini).*

Pour *Les Voix de la Clairière*, les intentions de l'artiste et de l'enseignante-chercheuse semblent s'être rencontrées davantage a posteriori :

*[...] c'est finalement un peu pendant qu'on donnait les cours [...] ou alors avant / juste avant / juste après / mais en tout cas j'ai proposé au public et à la fois au directeur [...] j'ai dit peut-être / que je pourrais utiliser les enregistrements [...] qu'on a faits pendant les cours / pour en faire une œuvre artistique / mais je garantis rien parce que je sais pas trop quoi en faire / je sais pas comment / enfin voilà / je sais pas si je pourrais en faire une musique / je vais essayer de le faire / bon, voilà, c'était plutôt timide au départ [...]*

*et alors la question de la date s'est un peu posée parce qu'il fallait réserver une salle / Maude avait l'enjeu que ce soit assez rapide parce que le public / avec lequel on faisait ça est un public dans des situations instables [...] effectivement tout le monde n'est pas venu du tout quoi / parce que on a fait une restitution des Voix de la Clairière / neuf mois plus tard / ce qui était beaucoup trop tard finalement / mais bon / c'est toujours difficile de faire plus.*

Ainsi, la durée d'intervention de l'artiste et du projet, mais aussi la nature de la collaboration avec l'enseignante, encadrent à la fois la place qui peut être laissée aux propositions et aux imaginaires des participants, mais aussi la possibilité, pour l'artiste, d'œuvrer en accord avec sa propre sensibilité.

#### 4.5. Œuvrer collectivement : pour qui, pour quoi ?

On peut finalement s'interroger sur les objectifs de ces projets artistiques collectifs : « au service de quoi » ou « au service de qui » sont-ils pensés ? Se dégagent des entretiens quatre formes de réponse, dont l'ordre de présentation ne reflète aucunement l'importance.

Premièrement, les projets ici réunis apparaissent au service de l'adresse à un auditoire. Selon C. Lagrange, peu de dispositifs artistiques se donnent les moyens, comme l'a fait le festival *Parlemonde*, pour que des artistes accompagnent les participants à devenir auteurs dans un espace comprenant un auditoire, dans un cadre susceptible de faire sens autour d'un objectif final particulier et d'un projet défini dans le temps, en dehors de l'espace d'atelier ou de classe. C. Lagrange oppose cette intention à celle de projets constituant surtout à aller chercher les publics « pour remplir les salles de spectacle » – donc conçus au service de l'artiste.

Deuxièmement, les projets dont il est ici question ont été imaginés au service de l'enseignement-apprentissage du français. Du point de vue de l'enseignante-chercheuse, le choix de se saisir d'une œuvre comme *Les Adresses*, ou encore du format des balades sonores de Radio Campus à Besançon, est d'abord le fruit d'une écoute personnelle : celle de la didacticienne qui estime que la pièce peut constituer le support d'une séquence pertinente pour une situation d'enseignement-apprentissage. Du point de vue de la production, pour que le discours soit adressé à un public, la participation à un projet artistique implique un travail aussi langagier que corporel. Ce choix vient questionner les formats proposés. Sont-ils en résonance avec des pratiques artistiques qu'ont ou qu'ont eues les apprenants ? Dans quelles conditions peuvent-ils faire sens pour les participants ?

Les projets artistiques apparaissent troisièmement au service de la sensibilité et de la créativité des participants. La présence de l'artiste en contexte scolaire ou formatif semble en effet autoriser l'émergence de formes plus sensibles. Les artistes incarneraient des formes moins techniques que celles attendues par un enseignant, qui permettraient alors de faire le lien entre des apprentissages effectués en contexte formel et des apprentissages expérientiels, effectués en dehors du cadre de formation. Cela vient sans doute interroger le rapport que la didactique des langues

entretient avec les dimensions techniques (voire parfois technicistes ?) de l'enseignement-apprentissage, en lien avec les enjeux certificatifs qui prennent parfois le pas sur les enjeux relationnels.

Enfin, et dans une forme de tension avec ce qui précède, les projets artistiques retenus ici semblent difficilement s'abstraire complètement de l'esthétique de l'artiste. L'esthétique personnelle, que ce soit dans l'écoute ou la composition, semble construire l'identité artistique :

*[...] quand on va au conservatoire on est très / encouragé à avoir une esthétique, en fait, c'est un peu notre personnalité c'est-à-dire, que voilà, on va utiliser des sons, on va avoir une démarche artistique qui correspond à notre personnalité, et en fait, si on fait autrement, c'est un peu comme si on se trahissait soi-même*

*donc moi j'ai démarré les Voix de la clairière [...] en me disant c'est pas ma pièce / je vais juste mettre un petit peu de musique de fond avec des sons [...] / qui vont accompagner les textes / l'objectif principal c'est de faire entendre les textes et réciter de manière la plus compréhensible possible / de faire réciter tous les textes parce qu'il y avait beaucoup de textes [...] mais finalement, pendant que j'ai commencé à composer [...] j'ai commencé à la fois à apprécier d'une autre manière les textes / parce que quand tu composes et que tu écoutes un texte tu l'écoutes [...] des centaines de fois, enfin [...] tu écoutes plein de fois, donc ta perception du texte est différente au fur et à mesure / et donc du coup disons je me suis mis à m'approprier un peu plus l'œuvre (entretien avec Rémi Bricout).*

Cette recherche de l'artiste, visant une cohérence personnelle pourrait ainsi constituer un point de tension lors d'une réalisation collective dans le cadre contraint de l'accompagnement linguistique.

## **Conclusion et perspectives didactiques**

Tout au long de cet article, nous avons vu les tensions que peuvent générer des projets de création sonore collaborative en lien avec l'enseignement-apprentissage des langues. S'il est admis, en didactique des langues, que la lecture et l'écriture sont des pratiques sociales, donc diversement investies par les sujets, diversement acculturées, soumises à variations, cette même réflexion est absente en ce qui concerne l'écoute et les pratiques sonores. Proposer de fabriquer des récits sonores collectifs induit une réflexion sur les habitudes d'écoute acquises et leurs appréciations socialement et culturellement situées.

Ensuite, nous avons montré à quel point faire intervenir d'un ou une artiste sonore en classe de langue n'allait pas de soi. La rencontre de deux mondes professionnels implique de s'y préparer, et pourrait suggérer des pistes de formation, initiale ou continue, aux projets partenariaux. Pour les enseignants comme pour les apprenants, les objectifs de la production artistique et ceux de l'enseignement-apprentissage langagier peuvent diverger. Les différents projets mentionnés mettent en évidence le besoin d'envisager une temporalité longue : en effet, les interventions ponctuelles ne permettent pas toujours de se défaire de certaines représentations, de prendre le temps de co-construire les discours collectifs. En outre, il peut exister des décalages plus ou moins grands en matière de posture professionnelle entre enseignant d'une part, artiste d'autre part, ce qui nécessite dialogue et ajustements.

À ce stade de la réflexion, on peut d'ailleurs se demander si l'objectif consiste vraiment à « faire avec » l'artiste, ou s'il ne s'agirait pas plutôt de s'inspirer de pratiques et de dispositifs artistiques. Si la production artistique travaille le sonore, interroge notre rapport au sonore et ses enjeux, elle pourrait inspirer la didactique des langues pour thématiser les rapports au sonore. Les dispositifs artistiques proposant l'écoute comme médium privilégié seraient dès lors un moyen d'interroger les rapports aux mondes habités dans une perspective d'écoute critique, sans nécessairement aboutir à une œuvre collective dans le cadre de la classe ou de la formation. Celle-ci serait alors un engagement des apprenants à côté, négocié en dehors du cours ou de la formation, évitant ainsi les contradictions mises en évidence tout au long de cet article.

## **Bibliographie**

Abgrall, G. 2015. Expression radiophonique et apprentissage ludique de la langue : radio cactus, le pouvoir du micro au service des femmes qui apprennent le français (Cactus & Gsara asbl – Anderlecht – Bruxelles). In : *S'approprier le français : Pour une langue conviviale*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, p. 121-126.

Carton, A. *et al.* 2024. « Exils et créations sonores collaboratives ». *RadioMorphoses*, n°12. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/13bpx> [consulté le 23 juillet 2025].

Dujardin, F. 2023. « Histoires de migrations à la radio : du témoignage provoqué au récit participatif ». *Hermès, La Revue*, 92 (2), p. 102-107.

Dujardin, F. 2021. Entre écriture collective et don du micro : deux expériences de partage de l'autorité dans le documentaire sonore. Communication au Salon des écritures alternatives en sciences sociales, Marseille. [En ligne] : <https://hal.science/hal-03537540v2> [consulté le 23 juillet 2025].

Dupouy, M., Venaille, C. 2023. Señalización sonora. ¿Qué da a entender una obra colectiva basada en voces de usuarixs en un tranvía? Communication au *4th Linguistic Landscape Workshop – Utopia and Dystopia*, Universidad Autónoma de Madrid – Universidad Complutense de Madrid. [En ligne] : [https://drive.google.com/file/d/1cRJ28uIIwzp8W\\_SEWvVBq4pXXYqmyJw/view](https://drive.google.com/file/d/1cRJ28uIIwzp8W_SEWvVBq4pXXYqmyJw/view) [consulté le 23 juillet 2025].

Germain-Thomas, P., Lapeyre-Desmaison, C. 2022. « La place de l'artiste dans la classe ». *Le français aujourd'hui*, 219(4), p. 5- 10. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/lfa.219.0005> [consulté le 23 juillet 2025].

Guillebaud, C. 2017, Introduction: Multiple Listenings : Anthropology of Sound Worlds, In *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, New York: Routledge, p.1-18.

Jacomino, B. 2022. « Que fait l'art aux élèves ? ». *Synergies Espagne*, n°17, p. 35-47. [En ligne] : [https://gerflint.fr/images/revues/Europe/Europe\\_17/jacomino.pdf](https://gerflint.fr/images/revues/Europe/Europe_17/jacomino.pdf) [consulté le 23 juillet 2025].

Naudin, S. 2024. « Fabriquer des récits oppositionnels polyphoniques ». *RadioMorphoses*, n°12. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/13bpw> [consulté le 23 juillet 2025].

Naudin, S., Gatelier, K. 2022. « "À plus d'une voix », un atelier radio pour créer les conditions de la prise de parole et se défaire de la subalternité. Modalités d'une recherche transformatrice ». *Participations*, 32 (1), p. 213- 244. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/parti.032.0213> [consulté le 23 juillet 2025].

Padiou, I. 2022. « L'hospitalité en milieu associatif : entre idéal et praxis. Imaginaire postcolonial et relations entre les participants à un cours de français ». *Canadian Modern Language Review / La revue canadienne des langues vivantes*, 78 (4), p. 289-308.

Sérusclat-Natale, M. 2022. « Explorer les zones sensibles avec les pratiques artistiques ». *Le français aujourd'hui*, 219 (4), p. 57-70.

### **Références en ligne des créations sonores du corpus** [consultées le 23 juillet 2025].

Bertini, A. 2019. *Haïkus du Doubs*. <https://campusbesancon.fr/balades/parcours-14-poemes-sonores-haikus-du-doubs/>

Bolter, D. 2023. *Melting popote*. <https://open.spotify.com/episode/52CxMiQOwLYkWjJHq8dvRw>

Bricout, R. 2024. *Les Voix de la Clairière*. <https://soundcloud.com/remi-bricout/les-adresses-2017-2020>

Lagrange, C., Richard, A. 2017. *Sédiments*. <https://soundcloud.com/malentendu/sediments>



© *Synergies Espagne*, n° 18, Année 2025.

Revue du GERFLINT.

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426965443>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-espagne>

