

École d'été « Politiques des ambiances urbaines : la condition sonore »
Vaulx-en-Velin, 2-6 septembre 2019

Écoute commentée du documentaire *Toxicity. Une histoire orale de l'héroïne à Liège* (M. Monaco, S. Fautré, E. Collard)

Par J. Hamers, D. Darcis, Fr. Provenzano

1. Introduction générale (J. Hamers)

Bonsoir à toutes et à tous, et bienvenue à cette soirée de projection sonore. Avant de vous dire quelques mots sur ce que nous allons entendre dans un instant, je voudrais rapidement exposer la structure en quatre temps de cette soirée et les choix qui ont guidé sa préparation.

Dans un premier temps je vais vous proposer une brève introduction au documentaire radiophonique qui va nous intéresser ce soir, *Toxicity*, « Une histoire orale de l'héroïne à Liège », qui a été diffusé pour la première fois en 2014 et qui est le fruit d'une collaboration entre les réalisateurs Sarah Fautré, Marc Monaco, Eric Collard et l'asbl « D'une certaine gaieté », un organisme d'éducation permanente.

Dans cette introduction, j'attirerai une première fois votre attention sur une série d'éléments qui nous ont intéressés et que nous voudrions mettre en discussion dans le cadre de cette École d'été consacrée au son. Le but de mon propos introductif dans lequel j'évoquerai quelques éléments de grammaire élémentaire du son et du montage audio n'est pas de vous dire ce que vous devez entendre dans *Toxicity*, mais plutôt de donner une assise possible à nos échanges dans la dernière partie de cette soirée.

Dans un deuxième temps, nous écouterons ensemble la première de trois parties du documentaire *Toxicity*. Nous avons choisi de vous proposer ce temps d'écoute plutôt long, une cinquantaine de minutes, parce qu'il nous a semblé qu'il était impossible d'entrer dans la matière sonore de cette œuvre sans prendre le temps. Et, comme je viens de le dire, nous voudrions éviter ici une simple écoute commentée qui réduirait une œuvre à des extraits illustratifs de ce que nous voudrions vous faire entendre.

Après la diffusion, François et Damien reprendront chacun la parole pendant une dizaine de minutes pour vous proposer quelques réflexions et premières pistes d'analyse.

Enfin, cette soirée se clôturera par un temps d'échange avec vous, que nous avons également voulu long ; nous nous donnons une bonne demi-heure.

Contexte : Liège et l'héroïne

Sans entrer ici dans les détails d'une histoire et d'une situation actuelle complexes, je voudrais vous rappeler très brièvement trois éléments contextuels qui déterminent le rapport particulier que Liège entretient avec l'héroïne depuis plusieurs décennies. Par sa situation géographique tout d'abord, à proximité des frontières allemande mais surtout néerlandaise, Liège est exposé à différents trafics internationaux de stupéfiants. Pour le dire d'une formule un peu rapide, il est relativement aisé de s'y procurer différents types de drogue. La topographie des lieux ensuite – Liège est avant tout un long corridor urbain qui longe la Meuse, enclavé dans un ensemble de collines, et qui se referme à ses deux extrémités par plusieurs friches industrielles – favorise un déplacement régulier et rapide des lieux de vente et de consommation dans l'espace public. Enfin, même si le phénomène tend à s'estomper depuis quelques années, la consommation de drogues dures reste relativement visible dans le centre de la ville. Elle se déplace certes (du quartier Hors-Château aux quais de Meuse par exemple, ou encore de Droixhe au site de la Chartreuse), mais elle reste une partie intégrante du paysage urbain liégeois, soit parce qu'on y voit des personnes s'injectant de la drogue, soit par le biais des traces laissées par sa consommation (seringues, papiers aluminium noircis, etc.).

Après ces quelques données contextuelles, je voudrais à présent m'arrêter un instant à l'un ou l'autre élément qui relève de la composition et de la forme de ce documentaire, en évoquant brièvement, tour à tour, l'intérêt que nous avons trouvé à vous faire écouter une production mixée et diffusée en stéréo et à en discuter avec vous, une typologie du matériau sonore qui compose *Toxicity*, et enfin un certain rapport à l'espace et à la spatialisation qui ne se réduit pas ici à la question de l'immersion physique de l'auditeur dans un dispositif de sources sonores multiples. Ce dernier aspect ne sera d'ailleurs mentionné que très brièvement. François et Damien le développeront après le temps d'écoute.

Pourquoi travailler sur une production stéréo ?

Toxicity est un documentaire radiophonique mixé en stéréo. Très concrètement, cela signifie qu'il travaille sur une spatialisation des sons à partir de deux sources situées idéalement de façon équidistante par rapport à un auditeur unique et central. Bien entendu, la stéréo permet un travail relativement fin sur la spatialisation, qui ne se limite pas à une répartition gauche-droite. Mais nous sommes encore assez éloignés des multiples formes de spatialisation que vous serez amenés à expérimenter dans le cadre de cette École d'été au sein d'un planétarium circulaire.

Pourtant, cet écart de facture entre *Toxicity* et vos propres productions ne nous a pas dissuadé de réfléchir avec vous au documentaire sonore comme espace de représentation et de réflexion. Au contraire, il nous a semblé que c'était dans cet écart que l'écoute d'une partie de ce documentaire pouvait s'avérer enrichissante, pouvait littéralement nous mettre au travail. Pour deux raisons au moins.

1/ La première tient dans un pari qui est à mes yeux au fondement des essais méthodologiques dont cette École d'été, tout comme son édition précédente, est le lieu. Ce pari est précisément celui de l'écart ou du décalage. À ce stade, je ne peux

que le décrire de façon spéculative : c'est dans la rencontre d'objets qui entretiennent un rapport sur le mode de l'analogie (un point commun parmi de nombreuses différences) que nous sommes en mesure de construire une démarche d'enquête et de production réflexive. Si nous vous avons seulement confronté à des œuvres qui tentent d'exploiter les possibilités de la création sonore à l'intérieur d'un espace circulaire à sources multiples, nous aurions couru le risque, comme cela a parfois pu être le cas lors de la première édition en 2018, de vous pousser à surexploiter les potentialités techniques et esthétiques du dispositif que nous avons à notre disposition pendant toute cette semaine. Au détriment de la véritable recherche dont le socle est la simplicité. L'année dernière, dans son intervention de clôture, Yves Jeanneret nous le rappelait très justement : la richesse de vos productions dépend souvent de choix qui visent la simplicité, voire l'artisanat. Renoncer dans un premier temps à ce que la technique récente nous offre ou semble presque exiger de nous, nous permet d'éviter une forme de techno-déterminisme qui asservirait la démarche anthropologique dans laquelle vous inscrivez votre découverte de *Vaulx-en-Velin* à la seule finalité autosuffisante d'ordre technique. Pour autant, je ne vous encourage pas ici à renoncer à ce que permet le planétarium (sources multiples, disposées de façon circulaire, etc.) pour cantonner notre travail dans la stéréophonie. Mais l'écoute de *Toxicity* doit nous permettre, par un glissement, de réfléchir à nos démarches audio-anthropologiques tout au long de cette semaine sans être aveuglés – assourdis ? – par ce que permet la technique dans son expression maximaliste.

2/ La seconde raison pour laquelle il nous a paru intéressant de nous arrêter avec vous à *Toxicity* malgré tout ce qui sépare ce documentaire de facture assez classique de ce que permet le formidable dispositif dont nous disposons pendant une semaine, c'est qu'il nous permet aussi d'élargir quelque peu la question de la spatialisation ou, plutôt de l'affranchir de sa seule composante physique/technique. Il nous a semblé en effet – Damien et François y reviendront plus en détail à l'issue de la projection – que *Toxicity* construisait différents espaces, qu'ils relèvent du réel représenté (la ville notamment) ou de l'auditeur ; j'y reviendrai, moi aussi, à la fin de cette introduction.

Sons/sources

Cette construction d'espaces multiples et superposés est avant tout affaire de matériau sonore. Sans m'attarder à des questions de grammaire du montage et du mixage, je voudrais attirer votre attention sur la grande diversité du matériau sonore qui compose *Toxicity*. S'il fallait établir une typologie – boîteuse, comme toute typologie – de ce matériau, on pourrait constater tout d'abord que le documentaire de Sarah Fautré, Marc Monaco et Eric Collard est composé d'au moins cinq types de sources différentes : interviews « posées » sans fond sonore identifiable, commentaires enregistrés en studio, sons seuls (« bruitages »), paroles *in situ* (ou « dans le feu de l'action ») et musique. Souvent, ces sons sont en outre hybrides, par exemple : un son seul peut devenir musique. À l'instar de cette diversité, l'échelle des plans sonores, tant à la prise de son qu'au mixage, témoigne également d'une grande multiplicité et diversité. Du très gros-plan sonore sur un briquet, au

plan d'ensemble rendant le bourdonnement continu d'une autoroute qui encercle la ville, l'échelle utilisée confère à *Toxicity* non seulement une très grande profondeur de champ, mais aussi une grande multiplicité de champs si je puis dire. Corollairement, et ce sera mon dernier point, les points de vue/d'écoute sur la ville adoptés par les auteurs et les auditeurs sont variables. Il en résulte ce que j'annoncerai brièvement pour finir comme une cartographie à géométrie variable de la ville.

Contre l'immersion : quelque chose se dessine devant nous

Dans les discussions préparatoires à cette soirée, nous avons commencé par identifier différents rapports à l'espace construits par *Toxicity*. Ces espaces sont de deux ordres au moins : l'espace référentiel d'une part, c'est-à-dire l'espace « représenté » dans le documentaire (la ville, la rue, un centre d'accueil, un appartement, un parking), l'espace pragmatique d'autre part, qui concerne le rapport entre auteur, sujet enregistré (les deux pouvant se confondre parfois) et auditeur. Ces deux espaces ne sont pas totalement distincts. Par exemple, lorsque, comme vous allez l'entendre, l'auteur suit un de ses interlocuteurs et monte dans une voiture qui va effectuer un certain trajet dans la ville, espaces référentiel et pragmatique se déterminent évidemment réciproquement, interfèrent, se confondent partiellement.

Partant de ce constat, nous nous sommes posé plusieurs questions : quelle est la place donnée à l'auditeur ? quelle est la place prise par les auteurs à l'intérieur de leur documentaire ? quelle est la place donnée à la drogue elle-même dans *Toxicity* ? Je ne vais pas répondre à ces questions ici ; Damien et François y reviendront. Mais je préciserai d'emblée que la richesse de ce documentaire tient dans la multiplicité des places qu'il attribue à l'auteur, à l'auditeur, et à la drogue. Cette multiplicité qui va à l'encontre de toute structuration conventionnelle ou classique du genre (un auteur dont la place est « lisible », une posture spectatorielle induite, etc.), nous l'avons finalement reformulée dans une hypothèse de travail que nous espérons pouvoir nourrir avec vous aujourd'hui : *Toxicity* établit une cartographie à géométrie variable, une carte d'une ville, Liège, dans laquelle nous circulons, dont les centres, comme dans un rhizome, se déplacent (« se décentrent ») en fonction de la déambulation des auteurs et donc de notre déambulation. Ce documentaire dessine une carte sur laquelle les auteurs comme les auditeurs adoptent successivement plusieurs positions et donc plusieurs points de vue/d'écoute, ce qui reconfigure également le dessin de la ville. La drogue elle-même fait l'objet de multiples regards, à l'instar de son perpétuel mouvement dans l'espace urbain. Comme nous l'entendons dans *Toxicity*, la drogue se déplace dans la ville (telle époque correspond à tel lieu de consommation ou de vente ; tel lieu de la ville suscite tel mode de consommation, etc.). Elle n'est pas l'objet unique et cohérent d'un documentaire qui en dénoncerait l'horreur tout en suscitant la compassion pour ceux qui en consomment.

S'il fallait résumer cette hypothèse de travail d'une seule phrase, je dirais que *Toxicity* dessine une ville devant l'auditeur et autour de lui. De cette façon, il

mêle immersion de l'auditeur dans la ville et découverte de sa cartographie mouvante.

[À ce moment de l'exposé, nous diffusons l'épisode 1 de *Toxicity*, « Chasser le dragon », à l'attention de l'ensemble des participant.es à l'École d'été]

2. Cartographie (D. Darcis)

La plupart des documentaires sur la drogue, en particulier sur l'héroïne, n'échappent pas aux jugements moralisants. De façon plus ou moins intentionnelle, parce qu'on pense toujours avec des représentations, des idées que l'on a reçues sans les interroger, sans les critiquer, ceux-ci reprennent et renforcent la perspective dominante sur la drogue : la consommation de stupéfiants détruit, ravage, aliène ; il faut donc, sinon explicitement la condamner, au moins mettre en garde. Ces jugements font l'objet d'énonciations de différents types. Ils peuvent être explicites, par exemple dans le commentaire en off. Ils peuvent être effectués par les toxicomanes eux-mêmes, sevrés, « repentis » ou, au contraire, en décrochage, en situation d'impossibilité, mais chaque fois sous la forme d'un témoignage qui raconte autant qu'il *prévient*. On les retrouve encore implicitement dans le montage qui fait se succéder les intervenants aux différents profils, comme par exemple lorsque le propos d'un toxicomane qui revient sur certaines expériences est commenté ou pensé par un médecin ou par un policier. En somme, on hiérarchise les paroles. Ce premier type de documentaire est donc caractérisé par le fait qu'il construit, de façon plus ou moins sophistiquée, c'est-à-dire avec plus ou moins d'écarts, *une* perspective sur la drogue. L'auditeur est alors contraint de se positionner par rapport à cette perspective. Autrement dit, il est lui-même amené à produire un jugement moral, c'est-à-dire – la plupart des auditeurs n'étant pas toxicomanes – à valider la position qu'il avait déjà à l'égard de la drogue avec plus ou moins d'empathie pour ceux qui ont témoigné.

La première chose qui frappe à l'écoute du documentaire *Toxicity. Une histoire de l'héroïne à Liège* est très précisément l'absence de toute approche moralisante. On ne l'éprouve pas à un seul moment, ni dans le documentaire, ni d'ailleurs dans la position que l'on occupe en tant qu'auditeur : on écoute, on réfléchit, on sourit, on rit parfois, mais on ne juge pas, on ne moralise pas. Cette absence de jugement est évidemment, au départ, un parti-pris des auteurs – parti-pris qui a notamment impliqué de refuser de diffuser certains entretiens qui faisaient rupture avec l'atmosphère générale. En d'autres termes, cette absence de jugement est un choix, mais un choix qui se traduit dans la construction ou – dans ce cas le mot me semble pertinent – dans *l'architecture* du documentaire. En effet, si le documentaire moralisant construit *une* perspective en effaçant la multiplicité des vues possibles ou en les ramenant à une seule, *Toxicity* fonctionne au contraire sur un modèle particulier : il *égalise* les propos de sorte que la parole du médecin ou du gérant de la salle de shoot ne semble jamais être supérieure à celle du consommateur d'héroïne.

Pour ce faire, il me semble que les auteurs ont procédé de façon tout à fait particulière en cherchant à suspendre cette perspective unique sur la toxicomanie – et donc le privilège accordé à certaines paroles plutôt qu’à d’autres – au bénéfice d’une *cartographie de l’univers de la drogue* à l’intérieure de laquelle chacun occupe une *position* particulière. Ou plutôt, il me semble qu’on peut même parler de plusieurs cartographies. La première (1) – on va le voir – est une cartographie urbaine. *Toxicity* parvient à construire, par le son, une ville, avec ses quartiers, ses lieux, son animation, etc. La seconde (2) est une cartographie des *positions* par rapport à la drogue depuis le consommateur régulier, l’occasionnel, le dealer, le médecin, le flic jusqu’à l’étudiant en socio-anthropo. Cette approche qui distribue les points de vue repose donc, d’un côté, sur la construction sonore d’une topographie urbaine et, de l’autre, sur la construction d’une cartographie des positions (des trajectoires) que les gens adoptent par rapport à la drogue.

La topographie urbaine (1) est construite autour d’un arrière-fond sonore quasi omniprésent : le bruit des voitures, des klaxons, des passants, des travaux (Liège est une ville qui se reconstruit et se transforme sans cesse). Cet arrière-fond sonore pose un *cadre*, immédiatement identifiable comme un *cadre urbain*. Pour le formuler plus simplement, ce fond sonore n’est pas une simple décoration, une coquetterie ou un résidu des prises de son qu’on n’aurait pas réussi à estomper. Au contraire, il est ajouté *après coup* sur la plupart des séquences comme pour mieux tracer les *contours* d’un cadre urbain commun ou, en quelque sorte – si on me permet la métaphore –, de la *carte du jeu* : Liège. C’est à partir de ce cadre commun que se distinguent une série de lieux. Ils existent, eux aussi, à travers une série de sons spécifiques : celui du train qui entre en gare, d’un abribus, d’une rue piétonne, des abords d’un hôpital dans un quartier tranquille où sifflent les oiseaux ou d’un bureau – le fond sonore urbain nous parvenant alors *comme* par une fenêtre entrouverte. Dans ce *jeu* permanent entre un fond sonore quasi-omniprésent et des sons qui viennent se surajouter au premier, ou plutôt qui en *émergent* jusqu’à le recouvrir, une ville s’esquisse, avec ses quartiers, etc. ou, en d’autres termes, une topographie sonore voit le jour. Mais cette topographie a ceci de spécifique qu’elle n’a rien de policier : elle ne quadrille pas l’espace en montrant qu’il y aurait des lieux identifiés comme ceux de la drogue. Au contraire, dans le prolongement d’un intervenant expliquant que « Liège est une ville sans centre », le documentaire montre qu’il est presque impossible de désigner certains lieux comme *les lieux de la drogue*. En cela, il suspend une première fois la possibilité de juger. La drogue n’est pas l’affaire de certains endroits (ou seulement pour un temps) dans lesquels on pourrait l’enfermer, la contenir, en même temps que l’affaire de certaines personnes. Ce n’est pas quelque chose qu’on pourrait cacher et ne plus voir, mais, au contraire, c’est la ville tout entière qui peut être vue sous le prisme de la drogue. De ce fait, la drogue, c’est l’affaire de tous.

Toxicity met également en place (2) une cartographie des positions par rapport à la drogue. Il reste cependant à voir en quoi celle-ci consiste. En effet, il ne suffit pas de faire tenir aux gens des positions pour rompre avec la perspective dominante sur la drogue. D’un point de vue social par exemple, faire parler un médecin comme un médecin, un flic comme un flic, un drogué comme un drogué,

un assistant social comme un assistant social, un étudiant en socio-anthropologie comme un étudiant en socio-anthropologie, ne complique pas la perspective dominante sur la drogue, mais tend sans doute, hiérarchisation des points de vue oblige, à la renforcer. L'intérêt de *Toxicity* ne consiste donc pas simplement à établir une cartographie des positions sociales ou professionnelles des personnes en lien avec la drogue dans la ville de Liège puis à montrer comment elles s'articulent ou, en d'autres termes, à faire parler des « positions » sociales ou professionnelles comme certains sociologues font des gens les simples porte-voix d'une corporation ou d'un milieu social. Au contraire, le documentaire ne cesse de jouer sur les écarts que prennent les intervenants par rapport aux positions sociales et professionnelles qu'ils occupent, positions auxquelles on pourrait pourtant sans doute très facilement les assigner.

Les personnes sont donc irréductibles aux rôles dans lesquels on aurait spontanément tendance à les enfermer. D'abord parce qu'elles font preuve d'une lucidité ou d'une capacité d'analyse qu'on ne prête pas spontanément aux gens – les toxicomanes notamment reviennent presque à la façon d'un analyste ou d'un médecin sur leur parcours et n'apparaissent pas simplement comme les victimes d'une pratique, d'une histoire, de problèmes qu'ils ne pensent pas, mais comme des êtres capables de penser, de manière critique, non seulement ce qui leur arrive, mais également un problème qui les dépasse. Ensuite, dans tous les entretiens, les personnes font preuve de compétences insoupçonnées : le toxicomane est tour à tour psychologue et anthropologue, le gestionnaire de salle de shoot se fait géographe, le flic endosse le rôle d'avocat de ceux qu'il poursuivait jusque-là, etc. En somme, les positions des uns et des autres ont ceci de particulier qu'elles sont à la fois très définies – le médecin n'est pas le toxicomane – et très ouvertes – chacun fait preuve de compétences irréductibles à sa position sociale ou professionnelle. La force de ce documentaire est de réussir à créer du jeu entre les personnes et les positions qu'elles occupent et de montrer comment chacun est, d'une certaine façon, capable de prendre part à l'élaboration d'un *problème* au sens philosophique, voire politique, c'est-à-dire qui engage des rapports de force dans une collectivité, dans toutes les dimensions de ses pratiques (par contraste avec ce qui serait un « problème de santé publique », par exemple). Ces deux éléments – lucidité d'une part et compétences d'autre part – contribuent à suspendre notre jugement : on sent que le rapport à la drogue est peut-être moins affaire de position sociale que de *trajectoires*, de *dynamiques*, de *mouvements* qui défont sans cesse les positions ou au moins les compliquent et invitent à penser avec les gens plutôt que contre eux.

Dans *Toxicity*, il y a donc au moins deux plans : celui sur lequel s'élabore une topographie urbaine sonore qui fait exister certains lieux sur un « fond » commun, et puis celui des positions ou des trajectoires par rapport à la drogue. Le lien entre ces deux plans, celui de la ville et celui des positions, est opéré par deux éléments au moins qui structurent le documentaire. Le premier est la voiture qui apparaît dans les trois séquences. Chaque trajet en voiture est, à la fois l'occasion d'un entretien, mais également d'un parcours commenté (« on passe devant ceci » ; « j'ai connu quelqu'un là » ; « on arrive à tel endroit » ; « j'ai vécu là, maintenant ici » ; etc.) qui contribue à faire exister cette carte à l'intérieur de laquelle *s'opèrent*

ces trajectoires : la voiture ne se déplace pas simplement d'un point à un autre, mais elle circule et croise ci et là des trajectoires ou mieux, elle croise les histoires.

Le second est la musique qui fonctionne en quelque sorte comme un opérateur métaphorique en ce qu'elle suggère des équivalences entre topographie urbaine, trajectoires humaines et univers de la drogue.

2. Médiagraphie (Fr. Provenzano)

Tant les trajets en voiture que le fond sonore musical invitent à convoquer, et à problématiser, un troisième plan où se distribuent des positions l'une par rapport à l'autre : c'est, pourrait-on dire, le plan énonciatif, qui situe les instances de production du flux sonore, radiophonique, et les instances de réception, les destinataires-auditeurs que nous sommes. Pour le dire de manière schématique : aux côtés d'une topographie (urbaine) et d'une sociographie (de la toxicomanie), le documentaire déploie une *médiagraphie* des positions de diffusion et d'écoute sonores, qui nous renvoie à notre propre manière de nous rapporter aux lieux et aux thématiques traitées. Il est évident pour nous que les trois niveaux distingués sont étroitement articulés, et se répondent : ils mettent en jeu des *compétences* spécifiques (de reconnaissance des lieux de la ville, de maîtrise d'un discours sur la drogue, de projection perceptive et cognitive dans un espace vécu et raconté), dont le documentaire montre qu'elles sont solidaires ; on pourrait dire en réalité que le documentaire les rend performativement solidaires à travers l'expérience d'écoute.

La disposition énonciative « par défaut » dans un documentaire disons « classique » (pour faire vite) consiste à respecter un pacte d'écoute posé initialement par le (sous-)genre discursif auquel on a affaire : le « reportage » nous fait vivre une expérience vécue sur le terrain, l'« entretien » nous livre une parole récoltée dans des conditions spécifiquement aménagées à cette fin, l'« intermède musical » sert à meubler une transition, etc. Dans tous ces cas (devenus archétypiques), l'auditeur sait quelle disposition d'écoute il doit convoquer, et sait à quelle instance énonciative attribuer la responsabilité de la source sonore qui lui parvient. En somme, chacun est à sa place, médiatiquement parlant.

Or ici, cette cartographie des positions, perturbée ou dynamisée comme Damien l'a dit sur le plan des énoncés, est aussi compliquée sur le plan de l'énonciation, au point de fragiliser la position d'écoute, ou en tout cas de questionner son évidente disponibilité à priori.

On trouve deux manifestations de cette médiagraphie.

La musique : il ne s'agit pas ici d'un « fond sonore » qui, par moments, passerait brièvement à l'avant-plan pour ensuite laisser se détacher plus nettement des « figures » énonciatives plus significatives (voix humaines, notamment), ou – encore moins – qui viendrait souligner les points de tension pathémiques d'un récit (émotion, intimité, violence, etc.). Au contraire, la piste musicale intervient comme l'une des couches sonores à part entière du mille-feuilles construit par le documentaire, et thématise en réalité la dimension proprement expérientielle, processuelle, dynamique, de ce qui nous est donné à écouter, et qui contamine

nécessairement notre propre expérience d'écoute. À plusieurs moments, il est difficile de distinguer s'il s'agit de bruits de pas dans un couloir, de battements cardiaques, ou d'un phénomène de réaction chimique. Cette indiscernabilité renvoie non seulement aux différents régimes d'expérience convoqués dans le documentaire, et à leur compénétration (les déplacements entre lieux et l'altération physique qui accompagne la prise de drogue, la fabrication du produit toxique elle-même), mais aussi à notre propre souci d'y voir clair (d'y *entendre* clair) dans cette affaire. Autrement dit, en suggérant des équivalences métaphoriques au sein de l'énoncé sonore, la musique produit aussi ses effets sur la relation énonciative, en engageant d'un côté la fiabilité de la source, de l'autre la pulsion herméneutique de l'auditeur.

Une autre des manifestations révélatrices de la *médiagraphie* à l'œuvre dans *Toxicity*, se trouve dans les passages enregistrés dans la voiture, et singulièrement dans la voiture en déplacement. La voiture n'est pas qu'un simple décor-prétexte pour mener un entretien, ni même un motif d'authentification que nous sommes bien « en reportage », « sur le terrain », mais plutôt un dispositif qui problématise la relation énonciative. Qui est dans cette voiture ? Qui la conduit ? Qui y parle, et à qui ? Où va-t-elle exactement ? Et surtout, dès lors, face à toutes ces inconnues : sommes-nous vraiment prêts à y rester, dans cette voiture, c'est-à-dire à tenir la position d'écoute qu'elle nous propose. Cette position est tout sauf prédéfinie, et donc tout sauf confortable. Elle se construit au fur et à mesure des interactions qui nous sont données à entendre, et qui nous font comprendre 1) que nous sommes avec un toxicomane, 2) que ceux qui l'accompagnent sont les auteurs du documentaire, 3) que ce parcours dans la ville est destiné à le mener au lieu d'achat et ensuite de consommation du produit. Nous ne sommes pas face à une voix qui nous dirait : « Nous voici avec Adil, il est toxicomane ; nous avons parcouru avec lui les endroits où s'achète et se consomme la drogue à Liège ». Une telle énonciation nous aurait placé dans une position d'écoute tout à fait différente, puisque située à un niveau d'interaction médiatique totalement extérieur au flux sonore de la voiture, à un niveau où nous aurions été, avec l'énonciateur-auteur, parfaitement immunisé de la situation d'Adil et des autres passagers de la voiture, et finalement rassuré sur le fait que notre expérience d'écoute soit cadrée par des gestes (un commentaire en voix-off, un certain type de montage) qui ne doivent rien à la situation décrite. Or ici, c'est bien la situation elle-même qui cadre l'énonciation, et qui nous sollicite très directement en tant qu'auditeurs embarqués. On entend en effet Adil demander si « le micro est ouvert » – ce serait l'équivalent d'un regard-caméra, c'est-à-dire d'une authentification *in situ* de l'opération d'enregistrement et donc de l'acte corollaire d'écoute. Dans une autre séquence, on l'entend parler au téléphone puis progressivement s'éloigner du micro, c'est-à-dire de nous (ou de l'une de nos prothèses perceptives), jusqu'à devenir inaudible, sortir volontairement du cadre, et donc là encore nous renvoyer, nous, à un cadre d'écoute situé.

On voit bien en quoi cette *situation* est toute différente de celle que créerait un commentaire a priori tel que « Nous voici avec Adil... » : c'est une situation qui nous responsabilise dans la position d'écoute, qui nous sort d'une simple posture

d'« auditeur-de-documentaire-face-à-un-auteur-de-documentaire » pour nous renvoyer la question : « qui êtes-vous vraiment prêt à écouter, et dans quelles conditions ? »

Cette indétermination à priori de la posture d'écoute est évidemment symétrique de l'indétermination à priori de la posture d'auteur-du-documentaire. À cet égard, l'écart est frappant entre la toute première séquence de l'épisode, et justement les séquences en voiture. *Toxcity* s'ouvre en effet sur la voix de Sarah Fautré, l'une des réalisatrices du documentaire, qui nous parle en « je » de son expérience de la drogue à Liège, qui a constitué le point de départ du documentaire. C'est une énonciation qui instaure un rapport très classique, très confortable, le rapport entre « celle qui raconte » et « ceux qui écoutent », qui « auctorialise » la voix de l'auteur, et qui construit symétriquement celle de l'auditeur. L'interaction médiatique entre ces deux instances est extérieure à l'univers raconté. Mais ce rapport est immédiatement déconstruit, puisque nous sommes aussitôt embarqués dans la voiture – avec un pont musical subtil, un fond de jazz, qui unit la fin du discours de Sarah et la séquence dans la voiture, où ce fond de jazz nous paraît alors produit directement par l'autoradio du véhicule.

Dans la voiture, justement, il devient beaucoup plus difficile d'identifier les auteurs du documentaire. C'est à nous qu'il revient de faire la part entre le discours d'Adil-le-toxicomane, et les discours des autres occupants, et de faire aussi des hypothèses sur les liens qui les unissent, et qui dès lors nous unissent aussi à eux. Ce brouillage dans les identités énonciatives est notamment produit par le fait que l'un des auteurs du documentaires, Marc Monaco, qu'on entend dans les séquences avec Adil, a un accent liégeois reconnaissable (par exemple lorsqu'il frappe à la porte et annonce « C'est Marco ! », ou encore lorsqu'il demande « Et tu les connais un peu les voisins sur la place ? ») – contrairement à Sarah qu'on entend au tout début, dont l'énonciation est manifestement contrôlée, voire laisse pointer un peu d'hypercorrectisme. Ce détail phonétique nous semble produire potentiellement beaucoup de choses, et des choses potentiellement différentes, dans la réception du documentaire : certains connaissent Marc Monaco, reconnaissent sa voix ; d'autres connaissent l'accent liégeois parce qu'ils.elles sont de Liège et peuvent éventuellement avoir eux-mêmes un accent dans certaines situations qu'ils considèreraient comme « informelles », « populaires », « festives », « auto-parodiques », etc. ; d'autres encore ne vont éventuellement percevoir chez cette personne qui dit « C'est Marco » qu'une énonciation relâchée, peu soignée, qui va le rendre potentiellement plus proche d'Adil que de ce qu'on pourrait imaginer être un « auteur-de-documentaire ». Bref, le caractère « marqué » de cette énonciation, c'est-à-dire le fait qu'elle n'adopte pas les codes attendus d'une neutralité élocutoire, rend du même coup « marquée » l'écoute que l'on en fait – et « marquée » de plusieurs façons différentes selon qu'on est ami de Marco, Liégeois avec accent, Liégeois sans accent, Belge non-Liégeois, non-Belge, etc.

En conclusion, il nous semble que *Toxcity* exploite particulièrement ce qu'on pourrait appeler les « prothèses » de l'énonciation sonore (je renvoie ici aux travaux d'U. Eco, récemment développés par Cl. Paolucci), c'est-à-dire le fait que cette énonciation offre à ses récepteurs des points d'ancrage perceptifs et cognitifs,

des positions potentiellement variables et multiples à partir desquelles *on entend et on apprend* des choses. Plutôt que de simuler une position de sujet d'énonciation, et corollairement de sujet d'écoute, monolithique, définie une fois pour toutes et « confortablement » immunisée de l'univers représenté, le documentaire assume ici la pluralité et l'indétermination des positions de sujets qui sont construites par les prothèses perceptives et cognitives, tant en production qu'en réception.

La médiagraphie ainsi déployée rejoue sur le plan de l'énonciation sonore le geste cartographique dont a parlé Damien sur les plans de la topographie urbaine et de la sociographie de la toxicomanie, et nous invite en réalité, *en tant qu'auditeurs du documentaire*, à nous construire des positions d'auditeur-de-documentaire, en même temps que des positions dans l'espace urbain liégeois, en même temps que des positions par rapport à la question de la consommation d'héroïne.

Si nous avons insisté dans cette analyse sur l'aspect *graphique* (topographie, sociographie, médiagraphie) du documentaire et sur l'importance des *cadres*, c'est bien parce que nous partageons l'idée que la création d'un univers sonore rendu habitable pour l'auditeur est pensée en termes d'images¹. Ces images-sonores dépendent certes, pour une part, du dispositif médiatique, mais aussi, pour une autre part, de la mémoire des auditeurs, c'est-à-dire des résonances expérientielles qu'y produisent les sons qu'il entend. Les choix de réalisation consistent ainsi à trouver des points d'équilibre entre la part iconique du son (celle qui rend les formes sonores reconnaissables pour tous, situables dans un univers de référence), la part plastique du son (qui mise sur des propriétés échappant à toute reconnaissance univoque), et la manière dont ces composantes sonores sont investies symboliquement par la mémoire du vécu des auditeurs – par définition impossible à anticiper complètement dans la réalisation du documentaire, et donc susceptible de relancer en permanence le jeu de l'interprétation.

¹ Nous relayons dans ces lignes conclusives les considérations que Sébastien Demeffe, co-réalisateur de *Toxicity*, a bien voulu partager avec nous à partir de notre analyse.