



HAL
open science

Scribe, dé-scription, description : ce que la sociologie de la traduction fait au terrain. À propos d'un dispositif muséographique

Gaëlle Crenn

► To cite this version:

Gaëlle Crenn. Scribe, dé-scription, description : ce que la sociologie de la traduction fait au terrain. À propos d'un dispositif muséographique. *Études de communication - Langages, information, médiations*, 2002, 25, pp.51-69. hal-04096117

HAL Id: hal-04096117

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04096117>

Submitted on 23 May 2023

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.

« Scribe, dé-description, description : ce que la sociologie de la traduction fait au terrain. À propos d'un dispositif muséographique »

Transcription, Description. Sociology of Translation and Scientific Texts: On a Museographic Device

Gaëlle Crenn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/651>
DOI : 10.4000/edc.651
ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002
Pagination : 51-69
ISBN : 2-9514961-3-3
ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Gaëlle Crenn, « « Scribe, dé-description, description : ce que la sociologie de la traduction fait au terrain. À propos d'un dispositif muséographique » », *Études de communication* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 09 février 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/651> ; DOI : 10.4000/edc.651

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

« Scribe, dé-scription, description : ce que la sociologie de la traduction fait au terrain. À propos d'un dispositif muséographique »

*Transcription, Description. Sociology of Translation and Scientific Texts: On a
Museographic Device*

Gaëlle Crenn

- 1 Comment décrire un dispositif muséographique ? Si le muséal est le champ problématique du « montrer », [et] le musée une de ses figures institutionnelles possible (Deloche, 2001 : 253-254), comment d-é-(s)crire, c'est-à-dire montrer par le texte, ce qui, précisément, montre ? Plus exactement, si l'exposition est un objet concret résultant d'une production formelle et destiné à produire chez celui qui les reçoit un « effet » symbolique (Davallon, 1987 : 12), le problème posé est celui de la manière d'écrire (de construire un texte) qui permette de montrer (ou faire ressentir) au lecteur les effets d'un dispositif.
- 2 Ainsi peut être formulée la question à l'origine du retour réflexif que nous proposons ici sur un texte de description produit dans le cadre de notre travail doctoral. L'un des objectifs de la recherche visait à analyser l'opérativité d'un dispositif muséographique novateur d'immersion simulée – en l'occurrence il s'agit des écosystèmes reconstitués au Biodôme de Montréal (Crenn, 2001). Nous avons donc cherché à évaluer l'effet sur les visiteurs de ce genre de dispositif, qui vise, selon la définition de Bitgood à *absorber le visiteur et lui donner l'impression d'être dans un autre temps et dans un autre lieu* (Bitgood, 1990 : 1). La tâche est donc particulière, puisqu'il s'agit de traduire dans et par le texte, les effets sur tous les sens, « l'impression d'immersion » plus ou moins forte produite...
- 3 Que l'on ne s'y trompe pas, la description du dispositif est bien le résultat de la recherche, son produit final. Dans la démarche de la sociologie de la traduction dont nous nous sommes inspiré, le travail du chercheur est en effet considéré précisément comme le travail d'un scribe, dans un mouvement qui va de la dé-scription à la description (Akrich,

1987). Ce projet, que Descombes caractérise comme *une anthropologie générale associée à une philosophie de l'action* (Descombes, 1991) invite à reconsidérer, et la place du chercheur par rapport à son objet de recherche, et le statut du langage. En conséquence, ce sont aussi les principes, procédures ou procédés d'écriture de la recherche qu'il importe d'examiner.

- 4 L'idée de cette contribution est d'ailleurs née d'une expérience personnelle : le plaisir particulier pris à la relecture de ces textes de description, plaisir lié à leur puissance d'évocation sur l'auteur elle-même : impression toujours vive de transport, d'immersion dans les écosystèmes du Biodôme ; sensation de fluidité du texte, au travers duquel glisse et se déroule un parcours... C'est cette impression récurrente d'être face à un genre de texte particulier, distinct des autres parties du texte rédigé, qui nous a conduit à nous interroger *a posteriori* sur les principes de construction que nous avons mobilisés.
- 5 Revenant tout d'abord sur le projet de la sociologie de la traduction, nous nous interrogerons sur les conséquences de cette approche sur l'écriture de recherche et évoquerons certaines solutions – des manières d'écrire, qui sont des manières de décrire – proposées par les auteurs. Nous proposons ensuite de soumettre au lecteur l'analyse réflexive que nous avons conduite de notre propre production descriptive, à travers l'exemple d'un des sous-dispositifs muséographiques identifié dans les écosystèmes.

L'écriture en sociologie de l'innovation

Le projet de la sociologie de l'innovation

- 6 L'interrogation première de la sociologie de la traduction concerne la démarche sociologique elle-même : comment dépasser l'attribution de sens aux objets sociaux que les chercheurs en sciences sociales réalisent, démarche qui conduit à adopter une position d'extériorité vis-à-vis des objets, et qui ne rend pas justice à la réalité sociale elle-même ? Le but poursuivi est de faire une sociologie qui n'écrase pas l'objet d'étude sous ses intermédiaires, qui ne sacrifie pas l'étude de la réalité analysée aux instruments de l'analyse. Pour dépasser *le dualisme de la chose naturalisée et de la signification objectivée* (Floris, 1995 : 143), Latour inaugure une troisième voie, ni internaliste ni externaliste, centrée sur l'analyse des processus de constitution collective des objets, à travers l'analyse des opérations des acteurs, plutôt que sur la recherche des causes, sociales ou individuelles, que les analyses en sciences sociales attribuent généralement à des objets déjà constitués (Latour, 1995).
- 7 Hennion critique également les deux voies de la sociologie qui, *en expliquant tour à tour les objets par le social qui les fait, et le social par les objets qui le tiennent* (Hennion, 1993 : 222), opèrent une dichotomie entre l'objet et le social. Il déplace le travail sociologique vers les processus d'attribution de causes : *l'attribution de causes n'est pas une opération théorique dont décide le chercheur, c'est le travail pratique le plus constant des acteurs qu'il observe, et il faut faire de ces attributions l'objet même de la recherche (ib.)*.
- 8 La sociologie de la traduction opère un déplacement de l'attention, de l'attribution de cause par le sociologue, vers l'analyse des opérations constitutives des acteurs et la restitution des médiateurs. Elle postule que les objets sont construits au terme d'un travail de convergence réalisé par des acteurs divers (humains et non-humains) aux intérêts variés, s'appuyant sur des intermé-diaires de natures diverses, travail dont le

sociologue se donne pour tâche de rendre compte, par une analyse anthropologique des pratiques de tous les acteurs qui performant leur monde (Chateauraynaud, 1991).

De la dé-description à la description

- 9 C'est en traitant les conditions de production comme objet d'analyse à part entière et en centrant l'analyse précisément sur l'étude des procédures d'inscription que la sociologie de la traduction répond au projet d'une anthropologie pragmatique. Est requise l'observation en situation des pratiques au sein de « laboratoires » (selon la définition d'Hennion, le laboratoire est toutes situations où sont observées en actes les interactions entre sujets et choses qui produisent les objets), où l'on peut, selon la formule d'Akrich *décrire* les opérations.
- 10 L'analyse requiert d'articuler les deux moments de la dé-description. Akrich analyse l'institution de réseaux socio-techniques à travers lesquels sont progressivement définis les objets en considérant initialement ceux-ci comme des scripts proposés par les concepteurs. Le premier moment consiste en l'analyse de l'inscription, dans un dispositif, du script. C'est ainsi, pour le Biodôme, le moment de genèse où les acteurs co-définissent le musée et l'environnement dans lequel il s'insère, son contenu, son public, et finalement le dispositif muséographique qui en est la matérialisation, ainsi que les prescriptions (panneaux d'interprétation, programmes d'animation) qui l'accompagnent. Tenant compte du caractère performatif de toute action, il faut ensuite analyser les déplacements effectués par l'usage. Cette phase ne doit pas se comprendre comme une vérification de l'adéquation à un programme, mais comme la mesure de l'écart, de la tension entre objet inscrit par les concepteurs et objet décrit par les usages : *entre le monde inscrit dans l'objet et le monde décrit par son déplacement [...]. C'est dans ce cadre que doit s'entendre le sens de dé-description que nous proposons, comme le recensement et l'analyse des mécanismes qui permettent cette mise en rapport entre une forme et un sens que (et qui) constitue l'objet technique* (Akrich, 1987 : 57).

Scribe et description

- 11 La démarche procède d'un refus d'attribuer au chercheur le statut d'un agent omniscient, surplombant son objet, dévoilant l'illusion dont seraient victimes les acteurs du monde social. Ce déplacement conduit à modifier le statut du chercheur et le statut du langage. La tâche de l'analyste devient, en suivant le mot d'ordre « suivre les acteurs dans les controverses », de retracer les « parcours de représentation » (Latour, 1995).
- 12 Dès lors, le chercheur qui « suit les acteurs dans les controverses » est un rapporteur, ou pour reprendre le vocabulaire d'Akrich, un scribe. Le travail d'écriture du texte scientifique consiste finalement à construire un récit des médiations successives, qui produisent des mixtes jamais totalement circonscrits. Le chercheur bâtit et organise ce rapport pour montrer-comprendre ce processus inachevé. Le postulat constructiviste s'appuie sur la remise en cause de l'objectivité de la description, dont Akrich démontre qu'elle est toujours une construction de point de vue, simultanément une définition et une explication. Il est possible d'ajouter qu'elle est aussi indissociablement, une narration (Laplantine, 1998 : 32). Dès lors, l'un des critères à l'aune duquel se juge la validité de la recherche repose sur la manière plus ou moins cohérente d'organiser le récit des

médiations ; la valeur de l'étude se joue aussi au niveau de la composition, de « l'art de faire » du chercheur, qui est ici précisément un art de raconter.

- 13 La sociologie de la traduction s'inscrit dans le mouvement des sciences humaines qui s'intéresse *moins aux réalités installées qu'à l'installation des réalités* (Hennion, 1993 : 224). Ce faisant, elle participe aussi d'une *actualité de la description ethnographique qui consiste à présenter plus qu'à représenter* (Laplantine, 1998 : 110).

Manières d'écrire

- 14 Le principe latourien d'écriture de l'anthropologie des sciences privilégie le texte sans trame. Latour justifie la disparition dans le texte des principes de sa construction par le statut de la théorie pauvre des réseaux. La sociologie de l'innovation relativise la place des sciences sociales comme discours parmi d'autres sur les objets, que l'on contribue à fabriquer aussi en les étudiant, les analysant, les décrivant. La seule force de cette théorie pauvre est *de rendre visible et descriptible le travail des acteurs* (Latour, 1992 : 4). C'est à une certaine réduction, à une certaine limitation du déploiement de l'analyse, de l'explication et de l'interprétation sociologique qu'appelle l'auteur. Il compare la théorie pauvre des réseaux à un dessin : au quadrillage de la perspective, indispensable pour peindre, mais qui disparaît une fois l'œuvre peinte. *C'est l'efficacité de l'infralangage [langage du scribe qui rend compte] qui permet ensuite son effacement. L'analyse par les acteurs de leur propre situation prend toute la place, se substituant même au métalangage de la sociologie* (Latour, 1992 : 3).
- 15 Le procédé latourien d'écriture du texte scientifique rejoint la visée de la description ethnographique tel que défini par Laplantine : *l'idéal qui est ici visé, c'est de passer des regards croisés aux regards partagés, consistant dans une attitude de rupture avec une conception asymétrique de la science fondée sur la captation d'informations par un observateur absolu qui surplomberait la réalité étudiée, mais n'en ferait pas partie* (Laplantine, 1998 : 21).
- 16 C'est d'une autre manière qu'Hennion envisage et défend une *écriture ethnologique*, propre à rendre compte de son anthropologie de l'enseignement musical (Hennion, 1988). Filant une autre métaphore, musicale justement, le texte est construit comme une partition : il est produit sous forme de cadence. Dans une succession de thèmes, les « rapports ethnologiques » et les « notes ethnographiques » alternent avec les « intermezzi » consacrés aux arguments de méthode. L'entrelacement des chapitres dynamise le récit, et témoigne de la multiplication des approches et des médiations observées. En place d'une conclusion (explicative, conclusive), la « cadence finale » invite à poursuivre un travail jamais achevé – l'analyse n'est jamais close –, et à laisser la parole aux acteurs eux-mêmes, en cohérence avec une certaine modestie de l'analyse.
- 17 Plutôt qu'à une explication unique qui épuise l'objet, l'approche de la traduction conduit à proposer un récit inachevé de sa genèse, la valeur de la définition proposée dans sa description dépendant finalement de la pertinence et de la richesse des regards variés qu'on a su porter sur lui, et qui lui donnent son épaisseur.

Description d'un dispositif

« Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile » (Diderot, Salon de 1765).

Comment faire des choses avec des mots ?

- 18 Selon Davallon, si l'exposition produit des effets sur les sens, c'est parce qu'elle est une « représentation » (au sens théâtral du terme) de représentation d'éléments. Elle n'est donc pas une construction signifiante à partir d'une sémiotique préalable, comme peut l'être un livre à partir d'une langue ; elle est sémiotisation d'un espace, à la manière de ce qui se passe pour la scène de théâtre lors de la représentation : l'espace est construit pour devenir signe, comme espace synthétique (Davallon, 1988 : 10). Décrire l'exposition, produite selon cette logique ostensive, exige donc de décrire non les éléments disparates qui la composent physiquement, mais l'effet produit sur le visiteur par leur disposition. La description doit également comprendre l'effet que les visiteurs ont, à travers leurs usages, sur le dispositif, et même l'effet de l'évolution dans le temps du dispositif lui-même...
- 19 Le défi, dans la première exigence, s'apparente à celui posé par Louis Marin à propos de la description des tableaux des Salons par Diderot : *comment faire ces tableaux avec des mots ? Comment les faire voir dans et par le texte écrit qui en « parle » [...] ? Quel langage trouver ou construire, suffisamment docile ou plastique, qui, en mettant en mots l'image dans sa représentation peinte ou sculptée, en capte les pouvoirs propres ?* (Marin, 1993 : 72-73).
- 20 Tel est le problème : Pour écrire l'image, il suffit de la décrire. Sans doute ! Mais comment décrire ? (Marin, 1993 : 74). Suivant la démarche de la sociologie de la traduction, nous avons donc procédé à la description du dispositif muséographique. Mais comment l'avons nous décrit, pour faire image ? Nous revenons dans un premier temps sur l'organisation générale du texte soumis au lecteur, concernant l'analyse du sous-dispositif dramatique, avant de nous concentrer sur l'écriture de la description proprement dite.

L'organisation du texte

- 21 L'organisation générale du texte a quelque ressemblance avec le procédé des cadences dans l'écriture ethnologique d'Hennion :
- Le chapitre qui présente les résultats de l'analyse du dispositif s'ouvre par une « intermezzo » de méthode : la méthodologie d'enquête est rappelée, et le cadre d'interprétation théorique mobilisé pour l'interprétation est immédiatement et explicitement indiqué : il s'agit de l'analyse de Mikael Fried sur la peinture moderne, dont nous adaptons les trois modèles de construction du rapport tableau-spectateur au rapport dispositif-visiteur (Fried, 1990). Cette analyse nous a permis de catégoriser trois types de sous-dispositifs – théâtral, dramatique et pastoral – dans les écosystèmes.
- 22 Cette note de méthode introductive donne le principe générale de la construction des sections suivantes. De plus est indiqué le « mode d'emploi » du texte : renvoi des expressions suivies d'une étoile ou d'un petit rond aux séquences d'interaction et aux comportements observés, en annexe ; indication que les plans des écosystèmes (donnant l'emplacement des sous-dispositifs, classés par types dans la légende), suivent immédiatement la description *afin de faciliter la lecture* (Crenn, 2000 : 407).
- 23 Suit la description des trois types de sous-dispositif, chaque section reprenant une organisation semblable du texte. Nous retraçons ici celle du dispositif dramatique, qui est le dernier présenté (le lecteur est supposé être entraîné).
- 24 Quatre parties bien distinctes se succèdent :

- 25 1- La description présente au lecteur – habitué – une synthèse des caractéristiques générales des exhibits :

« Ce groupe rassemble essentiellement des habitats qui mettent en scène des animaux. Les exhibits sont généralement ouverts, peu éloignés des visiteurs. Ils sont à hauteur d'yeux, légèrement en surplomb ou légèrement en contrebas. La fermeture visuelle est accentuée : l'exhibit constitue une scène, la composition est unifiée, la perspective est unique ».

- 26 2- Il s'agit en second lieu de la dé-scription des dispositifs, saisis à la fois à travers l'observation des comportements caractéristiques des visiteurs et leur perception du dispositif, décelable dans les questions posées au cours (notamment au début) des interactions. Ce relevé des comportements constitue un recueil de « notes ethnographiques » :

« Les visiteurs se tiennent face au dispositif, en position centrale. Ils effectuent peu de déplacements. Si les visiteurs s'exclament^e devant les animaux quand ils sont engagés dans une activité, ils baissent ensuite la voix, comme pour les gêner le moins possible. Ils commentent entre eux les actions des animaux et les observent* tant que l'action est soutenue. Quand ils découvrent ces exhibits, les visiteurs expriment souvent leur surprise. On remarque aussi dans leur attitude une certaine contrainte : ils gardent une position fixe, presque figée. Plusieurs visiteurs par exemple hésitent à prendre des photos.

Les questions portent surtout sur l'identification de l'animal, l'explication de l'activité et du comportement [...]. Les visiteurs perçoivent l'animal intégré à son environnement [...]. Les questions portant sur le rapport entre animal et visiteur sont nombreuses : les visiteurs s'interrogent sur l'impact de leur présence sur les animaux. La présence et la proximité de l'animal est fortement éprouvée. Le rapport visuel entre visiteurs et animaux est marqué : un jeune visiteur demandent si les photos tuent les animaux, une visiteuse demande si le lynx peut la voir ».

- 27 3- Suit le « rapport ethnologique » qui interprète et met en évidence en quoi le dispositif répond à la conception dramatique du rapport du spectateur au tableau. La phase ici est proprement démonstrative, les caractéristiques du dispositif sont mises en regard des catégories d'analyse de Fried (qui s'inspire de Diderot) sur la peinture et le théâtre :

« Le comportement témoigne d'un sentiment d'effraction, comme si les visiteurs, surprénant une scène de vie des animaux, s'en sentaient les témoins privilégiés tout en doutant qu'elle leur soit (légitimement) destinée. Ce sentiment d'effraction est un facteur d'attraction très fort pour les visiteurs.

L'aménagement de ces dispositifs répond à la conception dramatique du rapport du spectateur au tableau : la composition unifiée, déterministe, la perspective unique (la place du spectateur principal est devant et face au tableau), affirment fortement la présence du spectateur devant le tableau. Mais dans le même temps, l'intense absorbement des dramatis personae ferme le tableau à la présence du spectateur, établissant la fiction de son inexistence. L'intensité de l'action et des états émotionnels des personnages 'les emmure dans le seul monde du tableau' (Fried) : 'La toile renferme tout l'espace et il n'y a personne au-delà' (Diderot). Dans la scène ou le tableau dramatique, 'toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, d'effusion de cœur, se passent au bout du monde' (ib.). Tel un diorama vivant, le réalisme dramatique de la mise en scène ferme l'exhibit à la présence du visiteur, qui devient le spectateur transgressif d'une 'scène du bout du monde' ».

- 28 4- Pour finir, la description proprement dite, qui constitue le résultat de la recherche : le rapport de la succession des dispositifs dramatique dans les écosystèmes. L'extrait suivant décrit les dispositifs dramatiques dans les trois premiers écosystèmes (Forêt tropicale, Forêt laurentienne, Saint-Laurent marin) :

« L'habitat du capybara (station 3B) comprend, en contrebas du chemin, une plage et une partie immergée où la famille des gros rongeurs se baigne. La disposition des arbres et de souches dissimule les contentions et unifie la composition. La position en surplomb des visiteurs accentue l'effet de domination de l'animal, comme pour les caïmans, visibles de l'autre côté de la forêt, en contrebas sur la plage (station 10D). Dans le projet initial, les visiteurs traversaient une chute d'eau et entraient dans la Forêt tropicale par le belvédère (station 9), pour 'embrasser du regard 4000 mètres carrés de forêt' et découvrir à 15 mètres sous eux les caïmans, la domination accentuant l'effet de surprise.

La rivière (station 3D) correspond à un second groupe de dispositif dramatique de type paysager. Moins centré sur un gros animal, ces dispositifs privilégient la dimension horizontale et ils sont plus profonds. La vue sur la rivière amène le regard progressivement du chemin jusqu'au mur de l'écosystème, où les arbres forment un fond. La vue est ainsi plus dégagée, et structurée selon un plus grand nombre de plans que pour les dioramas vivants. Cependant, l'unité de la composition ferme le tableau au visiteur. La rivière qui donne un axe de vision est le point central autour duquel tous les éléments s'ordonnent. Les arbres 'se penchent' autour de la rivière, et bougent doucement, les oiseaux viennent y boire. Dans le projet initial, les concepteurs notaient que :

le bruit de l'eau, le décor tropical et le chant des oiseaux doivent permettre de plonger le visiteur dans un milieu qui respire la fraîcheur et la tranquillité. Tout plan d'eau stagnant est à éviter. Plus le spectacle visuel sera important, notamment au niveau de l'agitation de l'eau, plus l'exhibit aura du succès auprès du public.

La nature est aménagée comme un tableau de paysage, le bruit de l'eau accentue l'effet dramatique. Les tamarins dorés (station 3G) surgissent face au visiteur d'un faux tronc où leur nid est aménagé, et qui forme le point central de la composition. Ils se déplacent sur des fausses lianes vers les arbres environnants. La contention principale, invisible, est l'espace [...].

La contention spatiale est utilisée pour les oiseaux. Au dessus du bassin des tambaquis, les visiteurs peuvent voir les aras rouges perchés sur les arbres (station 4) à proximité des tamarins de Goeldi. Dans la dernière section, ils découvrent les aras hyacinthe (station 11D) et l'habitat des ibis et des spatules (station 12D). Les branches sur lesquelles ils reposent s'élèvent d'une petite île environnée d'une épaisse brume, à travers laquelle on distingue dans l'eau des tortues, et alentour des oiseaux. Initialement, 'un petit pont tout simple, à la japonaise', invitait le visiteur à 'apprécier la beauté des lieux et l'absence de stress des animaux qui viennent se baigner'. Ibis et spatules peuvent se percher plus haut sur les arbres de l'habitat, ou le quitter pour n'importe quel point de l'écosystème, contrairement aux aras, dont les plumes sont coupées pour les confiner à leur habitat [...].

Dans la grotte, succédant aux dendrobates, les visiteurs découvrent l'anaconda (station 7B). Le bassin fermé est amphibie. En plus du décor de rochers et de végétaux, une branche artificiellement chauffée, où le serpent vient se lover, est disposée en travers du bassin, le plus près possible de la vitre. Dans le projet initial, l'exhibit était ouvert et disposé en hauteur : 'levant les yeux, le visiteur découvrirait juste au dessus de lui deux immenses anacondas qui les fixent de leurs yeux froids'. Séparé des visiteurs par un verre antireflet, l'exhibit devait accentuer la surprise et le sentiment du visiteur de 'soudainement se retrouver dans la situation d'être une proie'. La configuration finale et la faible activité de l'animal minimisent cet effet.

Dans la Forêt laurentienne, l'habitat des loutres conclut la première section. L'exhibit est composé de deux parties, la première fermée, d'où l'on peut voir les loutres nager dans le bassin ou jouer sur les rochers (station 16), la seconde ouverte - la balustrade s'arrête au hauteur de taille - qui comprend une cascade donnant sur une plage (station 16B). Des morceaux de bois servent de jeux aux animaux. Le contrefort rocheux vertical clôt le dispositif, obstacle qui recentre l'attention

adéquatement vers le 'drame' qui se joue, et qui dissimule l'entrée pour le personnel animalier.

Le belvédère du lac des castors (station 17) permet d'admirer la composition paysagère formée par le lac et les marais, bordés à droite par la falaise boisée et étagée. Le champ visuel est organisé par l'arrondi du barrage et se développe au-delà jusqu'aux arbres qui délimitent cette partie de l'écosystème de l'exhibit des lynx. Le calme de l'eau et la présence des petits animaux dans les marais abaisse le regard et privilégie l'horizontalité.

De part et d'autre de la grotte du barrage, se trouvent l'habitat des porcs-épics (station 19) et l'habitat des lynx (station 21) qui clôt la visite de la Forêt laurentienne. L'habitat des porcs-épics comprend une partie marine où s'ébattent des canards et des tortues. À hauteur des yeux, les porcs-épics et des lièvres se dissimulent dans les rochers et les arbres. L'habitat des lynx représente un sous-bois, il comprend des arbres et des souches, des falaises et une cascade, qui donne sur une petite rivière dans la partie basse. Il est de grande taille (d'une dizaine de mètres de largeur, il s'élève à environ sept mètres en hauteur) et la dimension verticale est très marquée. Les lynx dorment souvent sur un rebord de la falaise très au dessus des visiteurs. L'effet de domination de l'animal sur le visiteur est puissant ; le visiteur est en situation de proie. Les contentions en corde de piano et la contention électrique visible accentuent l'impression de domination et de dangerosité de l'animal.

La cuvette des marées du Saint-Laurent marin (station 25) forme un dispositif paysager. La partie qui fait face au chemin est vitrée, ce qui permet de mieux voir les petits animaux peu mobiles (anémones, homards, oursins). Quand les visiteurs contournent la cuvette et montent vers le belvédère du grand bassin, la vue en surplomb (station 26D) accentue la dimension paysagère de la composition, dont le calme est régulièrement rompu par les vagues artificielles qui jaillissent alors juste sous les pieds des visiteurs [...] ».

Principes de description

« L'exposition montre délibérément et avec détermination. Du côté de la réception, l'exposition est une pratique de visibilité et un exercice de lisibilité » (Montpetit, 1997 : 9).

L'organisation d'un parcours spatial-visuel

- 29 La description vise avant tout à cadrer un espace. Dominent les notations référant à la hauteur, la largeur, la profondeur, l'étagement des plans. C'est un parcours de perceptions spatiales qui est ainsi proposé, qui vise à transporter le visiteur face ou dans le dispositif. Par exemple dans l'habitat du lynx, le mouvement est d'abord descendant (des arbres à la rivière basse) puis brusquement remonte (sept mètres). Cet ordonnancement du mouvement vise à faire éprouver l'espace de bas en haut, à réaliser par le texte ce mouvement des yeux, pour métaphoriquement, transporter le lecteur. Le déplacement que l'on cherche à produire est celui, appelant à l'imagination du lecteur, de la remontée de toute la hauteur de l'exhibit, afin d'en faire sentir l'effet impressionnant, par effet de contraste. D'où alors l'effet de domination produit sur le visiteur. Comme le dit Marin, *ce qui est décrit ou plutôt travaillé par la description, c'est la relation du spectateur au tableau [de visiteur au dispositif disons-nous], ou, plus précisément, le désir de voir du lecteur dans et par le texte qu'il lit du tableau* (Marin, 1993 : 81).
- 30 C'est plus exactement par un parcours visuel que l'espace est dessiné : ainsi la rivière « amène le regard », forme un « axe de vision » que l'œil du lecteur-visiteur est invité à

suivre, entrant ainsi dans l'espace du dispositif; une fois le barrage des castors spatialement décrit, « le champ visuel » est organisé, et l'étendue d'eau « abaisse le regard ». Ainsi, *le spectateur n'est plus le point d'origine du regard. Il est « écrit » comme promeneur dans le tableau, un promeneur-descripteur, un écrivain d'espace et de lieux, un « chorégraphe ». C'est un œil stylet qui voit-écrit* (Marin, 1993 : 98).

- 31 Une fois dans le dispositif, l'espace « s'étend » « autour », « alentour » du lecteur-visiteur, il « l'environne ».
- 32 L'effacement de l'énonciateur et le recours à la formule impersonnelle (« on distingue », « on peut voir ») concourent à l'identification de l'auteur et du lecteur, qui est par là convoqué dans le dispositif. Paradoxalement, l'énonciateur affirme par cet effacement sa présence dans le texte, et dans le dispositif. C'est son parcours intime et personnel qui est retracé, parcours auquel le lecteur peut se joindre, ou plus exactement, qu'il peut s'approprier. Ce qui est « visible » (ainsi les caïmans) pour cet énonciateur l'est pour le lecteur. Une fois dans l'espace du dispositif, le lecteur peut aussi, à l'instar de l'énonciateur, « voir » « les autres visiteurs ». Il peut alors observer, comme le chercheur, les déplacements que les visiteurs opèrent (c'est-à-dire les façons dont à travers leur usage ils déjouent éventuellement les effets inscrits dans le dispositif).
- 33 Une fois le cadre spatial établi, le décor planté, ce dernier s'anime. D'autres mouvements, ceux des éléments, des animaux et des végétaux, s'y déploient. Le lecteur peut alors s'identifier aux activités spatio-visuelles des visiteurs qui « découvrent » différents éléments au cours de leur parcours, ou im-médiatement, ressentir avec l'énonciateur (absent) des surprises (singes qui « surgissent », vagues qui « jaillissent ») et des drames.
- 34 Si adjectifs et adverbes contribuent également à faire ressentir l'impression produite par le dispositif (« calme », « doucement »), celle-ci peut être également introduite par une impression fautive, une illusion, ressentie par l'énonciateur, marquée par des guillemets : « les arbres 'se penchent' autour de la rivière ». Bien sûr, les arbres ne se penchent pas, c'est un effet de la perspective, dû à la composition, à l'aménagement. Mais c'est bien un effet que ressent le lecteur-visiteur que forme cette image. Plus encore, immergé dans le paysage, l'énonciateur en recourant à cette figure, convoque, avec ces arbres « ordonnés », qui « bougent doucement », et « les oiseaux qui viennent y boire », un lieu commun de la littérature de paysage : celle du *locus amoenus*, du lieu paisible et riant, lieu du repos et de la sociabilité, dont la *Vallée des Dames* du Boccace a donné le modèle canon (Le Dantec, 1996). Cette « vision » (cette fois au sens d'image inspirée par la littérature plus que réellement décrite) fait basculer la description vers l'*ekphrasis*, *description d'œuvres d'art fictives ou réelles [...] entendue comme un exercice littéraire et poétique de haute volée* ; l'*ekphrasis*, rappelle Marin, *n'a d'autre fonction que d'être l'occasion d'un habile poème « démontrant » (demonstratio) les qualités de maîtrise et de contrôle par l'écrivain de la machinerie du langage*. L'impression d'immersion est ici produite par un artifice proprement littéraire, qui fait directement appel à l'imagination du lecteur, artifice, qui, comme nous le verrons, sera bientôt révélé.

De la description à la narration

- 35 L'exposition du point de vue de sa production est une disposition, un placement ordonné de choses dans un espace de visibilité et un déplacement programmé des visiteurs le long d'un parcours [...]. Dans l'espace contrôlé qu'elle constitue, les rapports de proximité, d'éloignement, de mise en regard, de séquentialité, de format, d'opposition, sont planifiés

en fonction d'effets recherchés sur les visiteurs qui y déambulent (Montpetit, 1997 : 9) La description de l'espace et des mouvements qui l'animent est organisée logiquement, pour chaque exhibit. Chaque séquence est close, chaque station décrite conserve son unité, de même que le peintre n'a qu'un unique moment à représenter (Marin, 1993 : 87). L'emploi du présent garantit une double clôture : présent de narration, il a pour fonction de rendre présent ce qui n'est que « re-présenté » par le récit ; présent de représentation iconique, il assure la synchronie et de simultanéité de toutes les parties de toute la scène décrite (ib.).

- 36 Chaque séquence est close, et celles-ci se succèdent. Par cette organisation à la fois très segmentée (séquences closes) et très liée (enchaînement progressif d'une station à l'autre), la description s'organise comme narration, qui retrace le parcours de visite effectué. Le parcours est construit comme récit, comme succession d'expériences devant les exhibits. Les activités et les impressions des visiteurs (surprises, suspens, ou au contraire calme, contemplation) qui scandent la description de chaque exhibit font un effet de narration : elles animent le parcours, qui apparaît comme une succession de stations où sont observés des événements particuliers, et ressenties des impressions contrastées. De plus, l'alternance entre découvertes et surprises ponctuelles, et moments de progression dans le parcours, organisent la narration de façon telle qu'elle traduise la promenade, la flânerie empreinte de curiosité, ce qui en fait une description du mode de visite induit par le dispositif.

La description froide

- 37 Mais une autre voix vient se faire entendre : celle « des concepteurs ». C'est une autre description qu'ils viennent nous fournir, pour rappeler le script original, comprendre l'inscription du dispositif (qui diffère de celui finalement réalisé, qui a parfois été modifié), et les effets qu'il était censé produire. Cette deuxième description, que l'on pourrait qualifier, suivant Marin, de *description froide* après la *description chaude* – la technique (les moyens) après le ressenti (les effets) – vient prendre place dans la première image. La révélation des desseins est comme enchâssée dans la description chaude, qui en est la condition de possibilité : il faut d'abord avoir été transporté dans le dispositif, et en avoir ressenti, par le langage, les effets, pour en comprendre, ensuite, les tenants.
- 38 L'énonciateur s'identifie alors aux concepteurs et s'adresse au lecteur qui se ressaisit pour comprendre l'effet du dispositif, ou pour noter les déplacements produits par l'histoire elle-même du dispositif (par exemple la pousse moindre des plantes, les comportements non prévus des animaux).
- 39 Le lecteur peut alors s'identifier à l'énonciateur-concepteur, qui sait l'histoire, et en dévoile, pour le plaisir, les coulisses : les projets, les techniques mobilisées, le dessein présidant au dessin, que la description permet finalement de partager. Aussi les artifices de la description chaude sont-ils dévoilés, ceux des concepteurs (les techniques du spectacle visuel), mais aussi ceux du descripteur lui-même (l'ekphrasis). « La nature est aménagée comme tableau de paysage, le bruit de l'eau accentue l'effet dramatique » : tout est dévoilé, l'effet recherché sur le visiteur, voulu par les concepteurs, obtenu par un artifice technique, l'effet littéraire, employé par l'auteure, qui convoque un paysage imaginaire pour rendre sa description persuasive. Dès lors, le lecteur-visiteur devient

lecteur-concepteur, capable de montrer à travers sa lecture la genèse du dispositif, de réaliser ses effets.

- 40 Enfin, il devient également capable de comprendre la position assignée « au visiteur », c'est-à-dire les effets qu'est censé ressentir le visiteur modèle, le visiteur abstrait, le visiteur principal pour lequel (en tant qu'il en est la cible) a été conçu le dispositif.

En guise de conclusion

- 41 Par l'attention qu'elle porte à la description, l'approche de la traduction promeut une conception de l'écriture de recherche scientifique performative et littéraire. Elle invite à adopter un point de vue réflexif sur la production de l'objet (d)écrit. Si l'on observe les principes d'écriture qui régissent les descriptions que nous avons élaborées, il apparaît que des procédés hétérogènes sont mobilisés, en vue de remplir plusieurs objectifs. Dans le cas du dispositif muséographique présenté, il s'agit en effet de :
- décrire les effets que le dispositif produit, en montrant, par le texte, les effets ressentis, et en démontrant, par le texte, les techniques qui le sous-tendent ;
 - convoquer les différents acteurs, humains et non-humains, qui contribuent à le construire (à l'inscrire, et à le déplacer) ;
 - pour ce faire, convoquer, notamment par l'énonciation, les figures diverses des concepteurs, des visiteurs, du visiteur modèle, subsumées sous la figure du lecteur-visiteur identifié à l'auteur-visiteur, figure majeure qui traverse tout le texte.
- 42 Et le plaisir de la lecture n'est sans doute pas étranger à ce parcours où sans cesse s'échangent les positions tenues, du naïf qui ressent et s'émerveille, au savant qui a tout prévu...

BIBLIOGRAPHIE

- Akrich, Madeleine**, (1987), « Comment décrire les objets techniques ? », *Techniques et culture*, n° 9, pp. 49-64.
- Bitgood, Stephen**, (1990), « The Immersion Experience : Introductory Remarks », *Technical Report*, n° 90-20 (novembre), Jacksonville (Al.), Center for Social Design, pp. 1-2.
- Chateauraynaud, Francis**, (1991), « Forces et faiblesses de la nouvelle anthropologie des sciences », *Critique*, t. 47, n° 529-530 (juin-juillet), pp. 459-478.
- Crenn, Gaëlle**, (2001), « Le Biodôme de Montréal ou la nature médiatisée : Patrimonialisation de l'environnement dans un dispositif d'immersion simulée », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, département des communications.
- Davallon, Jean**, (1988), « Exposition scientifique, espace et ostension », *Protée*, vol. 16, n° 3 (automne), pp. 5-16.
- Davallon, Jean**, (1987), « Présentation », in : Ciel, *Une exposition !*, sous la dir. de Bernard Schiele, Charles Perraton et Louise Boucher, pp. 5-12. Coll. « Cahiers » n° 3, Paris, Expo-média.

- Deloche, Bernard**, (2001), *Le musée virtuel*, Paris, P.U.F. (Questions actuelles).
- Descombes, Vincent**, (1991), « Science sociale, science pragmatique », *Critique*, t. 47, n° 529-530 (juin-juillet), pp. 419-426.
- Diderot, Denis**, (1970), *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, 1970, t. VI, Salon de 1765.
- Floris, Bernard**, (1995), « Les médiations dans les rapports sociaux », *Réseaux*, n° 69 (janvier-février), pp. 141-158.
- Fried, Michael**, (1990), *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, Trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard.
- Hennion, Antoine**, (1993), *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Hennion, Antoine**, (1988), *Comment la musique vient aux enfants ? Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos.
- Laplantine, François**, (1998), *La description ethnographique*, Paris, Nathan (128).
- Latour, Bruno**, (1995), *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard.
- Latour, Bruno**, (1992), « Introduction », in : Latour (comp.), *Ces réseaux que la raison ignore*, Paris, L'Harmattan, pour le Centre de sociologie de l'innovation, pp. 1-4.
- Le Dantec, Jean-Pierre**, (éd.), (1996), *Jardins et Paysages : Textes critiques de l'antiquité à nos jours*, Paris, Larousse.
- Marin, Louis**, (1993), *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, Paris, Seuil, 1993.
- Montpetit, Raymond**, (1997), « Dramaturgie en quatre temps », *Musées*, vol. 19, n° 1, pp. 8-10.

NOTES

1. Ostention : manière de signifier en montrant, qui fait que l'acte de montrer est indissolublement lié à celui de dire (Davallon, 1988 : 10).
2. Deux enquêtes ont été menées parallèlement, l'une portant sur les interactions verbales et comportementales des visiteurs et des animateurs dans les écosystèmes, l'autre portant sur la perception du dispositif par les visiteurs, par entretiens en sortie de visite.
3. On notera que la thèse consacrée au Biodôme comprend exclusivement comme illustration cinq photocopies couleurs : un plan général des écosystèmes en introduction, un plan agrandi – échelle non respectée – de chaque écosystème pour repérer les stations. Ce sont les seuls supports proprement visuels. L'illustration, est, comme on le voit, sommaire. En retour, le choix de « l'écriture pour montrer » est radical. Mais réfléchi : tout au long de la recherche, plusieurs autres procédés ont été envisagés et évalués (comme par exemple des suivis de visite avec appareil photographiques, etc.). C'est bien un parti pris de recherche de l'auteure que de (dé)montrer en (d)écrivain.
4. Nous avons légèrement modifié le texte dans cette présentation : quelques passages sont synthétisés, quelques coupures sont effectuées, les références sont simplifiées.

RÉSUMÉS

Cet article s'interroge sur les conditions de production d'un texte scientifique dans le cadre de la sociologie de la traduction. En recentrant l'analyse sur les opérations performatives des acteurs (humains et non humains) qui construisent leur monde, cette approche originale modifie le rapport du chercheur à son objet de recherche ainsi que le statut du texte scientifique produit : celui-ci est une description, organisée narrativement par le scribe-chercheur, des médiations (opérations d'attribution de cause aux objets) réalisées par les acteurs. Après avoir évoqué certaines « manières d'écrire », qui sont autant de manières de décrire, proposées par les auteurs de ce courant, l'auteure soumet au lecteur une relecture de sa propre production descriptive : la description d'un dispositif muséographique d'immersion simulée, visant à faire ressentir par et dans le texte l'effet du dispositif. Les principes et procédés d'écriture mobilisés sont analysés a posteriori, en vue de mieux cerner la genèse et l'opérativité du texte scientifique, mais également de comprendre le plaisir particulier pris à la lecture ce type de texte.

This article addresses the production of a scientific text within the theoretical frame of the sociology of translation. Focusing on the performative actions both human and nonhuman actors use to build their world, this original approach modifies the link between researcher and object as well as the status of the scientific text, which becomes a description of the operations performed by the actors, which is organized as a narration by the writer-researcher. We first present some ways of writing that are also ways of describing, among several proposed by sociologists. We then propose an analysis of our own descriptive work, namely a description of a simulated immersion exhibit that aims at making people "feel" by and through the text the effects of the exhibit. The principles and ways of writing are analyzed *a posteriori* in order to apprehend the genesis and operational modes of the scientific text as well as to understand the peculiar pleasure found in reading this type of text.

INDEX

Mots-clés : muséologie, sociologie, traduction, méthodologie de la recherche, description, écriture

Keywords : museology, sociology, translation, research methodology, description, writing

AUTEUR

GAËLLE CRENN

Gaëlle Crenn est Maître de Conférence en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Nancy II – IUT Charlemagne et membre du GRICP. Titulaire d'un Ph. D. en Communication de l'Université du Québec à Montréal, portant sur « la patrimonialisation de l'environnement au Biodôme de Montréal » (2001), ses recherches portent sur la muséologie d'immersion, le patrimoine, ainsi que sur les représentations de la nature.