

De l'espace du parcours à l'espace du savoir

Odile Le Guern¹

Le musée, comme espace architectural, se parcourt selon une linéarité imposée par les choix muséographiques de l'institution. Le nombre d'œuvres découvertes sera nécessairement limité, la sélection étant soumise à la temporalité de la visite. Le musée peut être aussi visité virtuellement, comme espace numérique. Il libère l'internaute des contraintes physiques liées à l'espace et au temps, mais le prive du contact direct avec les œuvres. Ainsi, entre les deux démarches d'acquisition d'un savoir, la première relevant du sensible, la deuxième de l'intelligible, il convient de poser les prémisses d'une réflexion sur leur spécificité et leur complémentarité pour la mémorisation de ce savoir.

MOTS-CLÉS : MÉDIATION, PARCOURS, ESPACE, SAVOIR, SÉMIOTIQUE TENSIVE.

We cross the museum, as architectural space, according to a linearity imposed by the museographic choices of the institution. The number of bare works will be inevitably limited, the selection being subjected to the temporality of the visit. The museum can be also visited virtually, as digital space. It frees the Internet user of the physical constraints connected to the space and in time, but deprives him of the direct contact with the works. So, between both initiatives of acquisition of a knowledge, the first one raising from the sensitive, the second, of the understandable, it is advisable to put the premises of a reflection on their specificity and their complementarity for the memorization of this knowledge.

KEYWORDS : MEDIATION, COURSE, SPACE, KNOWLEDGE, SEMIOTICS TENSIVE.

¹ *Odile Le Guern enseigne la sémiotique, générale et visuelle, elle est Professeur en Sciences du langage à l'Université Lumière-Lyon 2. Ses recherches concernent la peinture, mais aussi la mise en espace de l'œuvre d'art, les problèmes de médiation qu'elle soulève auprès de publics spécifiques (non-voyants), les modes de lisibilité de l'œuvre d'art que proposent, dans des perspectives pédagogiques et documentaires, les différents supports d'information et de communication qui la prennent en charge.*

Le musée comme lieu de culture se donne pour mission l'acquisition d'un savoir par son public. Assurer la mémorisation de ce savoir passe par différents types de médiations qui accompagnent, précèdent, suivent ou remplacent la visite réelle. Pour ces médiations, le site Internet de l'institution muséale est un support privilégié qui se présente comme un espace « cognitif » dont il convient d'examiner les relations avec l'espace architectural, vécu dans le parcours de la visite réelle, celui de « la mise en espace » justement des œuvres, une mise en espace qui se différencie de l'espace « cognitif » proposé et construit par la navigation de l'internaute à travers la structuration du site.

Quelle mémoire, quel type de savoir un usager peut-il garder d'une œuvre selon qu'il ne pratique que l'une ou l'autre de ces visites, virtuelles ou réelles, selon qu'il joue sur leur complémentarité, sur leur chronologie (l'antériorité de l'une par rapport à l'autre)² ? Le présent travail ne prétend pas répondre à toutes ces questions. Il ne propose que quelques remarques préliminaires pour un travail de recherche à poursuivre, en s'attardant sur la nature de l'espace ou l'identité du lieu qui reçoit la collection, à la fois dans sa relation avec les objets exposés et avec le visiteur. Il s'agit de voir comment ce lieu peut participer à la mise en contact du visiteur avec les objets exposés, à la différence de l'espace « cognitif » de la navigation sur site Internet, et comment espace « cognitif » et espace « réel » peuvent jouer de leur complémentarité pour la constitution et l'acquisition d'un savoir.

Les lieux d'exposition

Un rapide inventaire des lieux d'exposition devrait permettre de distinguer ce qui est explicite au niveau du projet de visite, de sa *visée*, et ce qui pourra être *actualisé* et *réalisé*³ secondairement en termes de découverte et de mise en présence par le fait de se rendre concrètement sur place. **Plusieurs cas de figure peuvent se présenter** : l'œuvre d'art peut se trouver encore sur son lieu d'origine, c'est-à-dire celui pour lequel elle a été réalisée à la demande d'un commanditaire. C'est le cas de nombreux tableaux religieux dans les églises. C'est le cas par exemple des peintures à la fresque, de Piero della Francesca à Arezzo, de Giotto à Assise, etc. Il y a alors une homogénéité stylistique et thématique entre l'œuvre et le lieu qui la reçoit, qui établit une forte conjonction entre les deux et les associe dans la même *visée* de découverte pour le visiteur, à moins que celui-ci, venant visiter un lieu, ne découvre que secondairement les œuvres qu'il renferme. L'ancrage de l'œuvre sur le site réel, l'écho que se renvoient mutuellement ce site et l'œuvre amplifie l'information stylistique, thématique et historique dont ils sont, l'un avec l'autre, les vecteurs ; le

2 En fait, selon qu'il opère un ancrage de l'expérience architecturale (parcours de l'espace réel) dans l'expérience d'acquisition d'un savoir sur site Internet ou l'ancrage d'un espace de savoir virtuel dans un espace réel.

3 Les mots en italiques appartiennent à la terminologie de la grammaire tensive. Voir Fontanille, J. et Zilberberg, C. (1998) *Tension et signification*, Mardaga, ou Claude Zilberberg (2002) *Précis de grammaire tensive*, Tangence, n° 70, p. 111-143.

site réel se fait caisse de résonance pour l'œuvre. Du point de vue de la grammaire tensives, et malgré ce que nous pourrions avancer plus loin, il semble bien que l'on se trouve du côté de l'*extensité*, par la contextualisation isotope de l'œuvre, qui fournit implicitement des informations qui relèvent de l'intelligible, qui amoindrit l'éclat de l'œuvre pourtant unique avec laquelle le visiteur est mis en présence. On pourrait citer encore Masaccio à Santa Maria Novella de Florence qui, jouant du trompe-l'œil et à la faveur d'un travail sur la perspective, situe le point de fuite de sa *Trinité* à la même hauteur que le point de vue de l'observateur. La *Trinité* n'est plus alors une œuvre autonome, elle fait partie intégrante de l'architecture. La conjonction du lieu et de l'œuvre n'est plus seulement stylistique ou thématique, elle est phénoménologique, construite par le regard du promeneur au cours de sa visite réelle de Santa Maria Novella. Si l'on se rend à Santa Maria Novella pour Masaccio, l'inscription de l'œuvre dans l'espace *virtualise* sa mise en présence en tant qu'œuvre autonome pour ramener la *Trinité* au rang de simple composant architectural, mais elle permet au visiteur, par la construction perspective, de passer du statut de simple spectateur à celui d'acteur dans un espace représenté. Cette expérience esthétique relève de l'*intensité* alors que l'absence de rupture d'isotopie, ne faisant pas événement, relèverait de ce fait plutôt de l'*extensité*.

Cependant, ce n'est pas le cas le plus fréquent. Le lieu se fait souvent lieu d'exposition au profit d'une deuxième carrière. L'inscription des œuvres dans l'espace est artificielle, contingente. Les motivations du visiteur de musées sont alors plus difficiles à cerner. Le plus souvent, le visiteur se rend d'abord dans une ville pour découvrir son musée comme simple lieu d'exposition, simple contenant de l'œuvre incontournable à ne pas manquer. La découverte du musée en tant qu'objet architectural n'est pas initialement inscrite à l'ordre du jour. Se rendant au musée, il découvre un espace architectural, souvent œuvre d'art à part entière – ancienne demeure royale pour le Louvre, ancienne abbaye des Dames de Saint-Pierre pour le Musée des Beaux-Arts de Lyon –, servant d'écrin à l'œuvre qui a motivé la visite. La muséographie s'adapte à la nouvelle fonction des bâtiments et gomme partiellement les traces de leur ancienne fonction, mais celle-ci reste encore lisible (le cloître ou le réfectoire pour le Musée des Beaux-Arts de Lyon). Les bâtiments disent leur identité sans que soit impliquée la fonctionnalité qui devrait en découler. Ils se présentent dans une logique de monstration et non plus de pratiques. La découverte de l'objet initial de la visite, l'œuvre, va être momentanément différée⁴ parce que le lieu d'exposition change de statut : de simple contenant, il se transforme en objet à contempler. Par la visite réelle, le visiteur comme sujet appréhende ce nouvel objet de valeur, les bâtiments, sur le mode de l'*étonnement*. Cette mise en présence inattendue constitue un événement. Ces considérations concernent la temporalité et l'aspectualité (le différé et le ponctuel) de la *visée*, il en est d'autres qui relèvent de la manière d'appréhender

⁴ Ou retardée, inscrivant la mise en présence dans la deixis de la patience pour reprendre les termes des auteurs de *Tension et signification*, p. 102.

cet objet. Par le diaporama que propose le site Internet et qui fait défiler des vues des différentes salles du musée, par l'image vidéo et mobile de la visite virtuelle, l'internaute prend connaissance des lieux mais ne les sent pas. Sa découverte est cognitive et permet l'acquisition d'un savoir architectural et historique sur le lieu d'exposition, sans que lui soit donnée la possibilité de l'investir par le corps, de le découvrir, sur le mode du sensible, comme un espace à voir, mais aussi à entendre et à parcourir. La mise en présence avec le lieu d'exposition, avec son identité en disjonction avec son ancienne fonction et en rupture d'isotopie avec la nouvelle, est réalisée sur le mode du *survenir*, *potentialise* momentanément la mise en présence avec l'œuvre d'art ou en diffère sa réalisation. Cette mise en présence avec l'œuvre d'art est immédiatement *actualisée* et *réalisée* par le site Internet, qui accorde une place secondaire à la découverte des bâtiments, lieux d'exposition ; mais elle le fait également sur le mode cognitif : les simulations permises par l'enregistrement vidéo, concernant les variations de proxémique du spectateur face à l'œuvre, rapprochements, éloignements, déplacements latéraux, ne permettent qu'une prise en compte très imparfaite des dimensions de l'œuvre, des effets de texture pour la peinture, etc., en bref de tout ce qui fait de l'œuvre un objet de perception avant d'en faire un objet de connaissance. Il reste à inventer des protocoles d'enquête qui permettraient de vérifier l'impact de cette double mise en présence sur le mode du sensible, du spectateur avec le lieu d'exposition puis avec l'œuvre, de l'expérience esthétique à laquelle il est convié, sur l'acquisition et la mémorisation des informations que lui propose le musée par différentes formes de médiation. L'expérience esthétique que permet la visite réelle, comme événement ponctuel, compense-t-elle, en termes de qualité du point de vue de l'intensité, les possibilités d'une visite itérative permises par le site Internet ? La visite virtuelle qui permet une *saisie* exclusivement cognitive de l'information présente l'avantage de jouer la carte de la quantité d'information mise à la disposition de l'internaute du point de vue de l'extensité, mais elle court également le risque de faire basculer l'internaute dans l'*habitude* et de lui faire perdre les avantages d'une rencontre placée sous le signe de l'*étonnement*. En termes de complémentarité, la visite réelle permet une mémorisation sur le mode du sensible, qui implique la participation du corps et s'octroie le privilège de l'événement ponctuel. La visite virtuelle permet une mémorisation sur le mode de l'intelligible qui objective la découverte en se donnant les avantages de la répétition.

Il en va différemment lorsque les bâtiments ont été érigés pour recevoir et abriter la collection. On peut bien sûr se rendre au Musée Branly ou visiter Vesunna à Périgueux pour admirer les performances architecturales de Jean Nouvel, mais ces lieux ont plutôt vocation à se faire oublier au profit des collections qu'ils abritent, la transparence des matériaux à Périgueux pourrait être un des signes de cet objectif. L'objet, l'œuvre, la collection dans son ensemble restent souvent, du projet de visite à son *actualisation*, la motivation première du visiteur et la mise en présence de l'un avec l'autre est *réalisée* dans une forme d'immédiateté qui

relève de l'efficacité architecturale du lieu, de l'agencement syntagmatique des objets dans ce lieu. Ceci ne manque pas de rappeler ce que dit Merleau-Ponty de la réflexion de Kant sur l'espace :

Kant a essayé de tracer une ligne de démarcation rigoureuse entre l'espace comme forme de l'expérience externe et les choses données dans cette expérience. Il ne s'agit pas bien entendu d'un rapport de contenant à contenu [...] L'espace n'est pas le milieu [...] dans lequel se disposent les choses mais le moyen par lequel la disposition des choses devient possible⁵.

Deux réalisations contemporaines nous permettent de revoir cette opposition entre contenant et contenu, d'affiner la différence entre l'objet à découvrir et le lieu qui le reçoit, entre le lieu muséal et le lieu historique. La première est la spirale souterraine que constitue le Musée gallo-romain de Lyon conçu par Zehrfuss et inauguré en 1975. L'intégration de l'architecture muséale dans le paysage est parfaite au point de la faire oublier au profit du site archéologique ; ce site ou plutôt différents points de vue sur ce site deviendront, à la faveur des grandes baies vitrées, des objets de la collection tout au long du parcours de visite du musée lui-même. Le site archéologique passe du statut de contenant à celui de contenu, ce n'est plus le théâtre romain mais, à la faveur du cadre que lui donne la fenêtre, une image du théâtre romain que l'on découvre de l'intérieur du musée. Cette image prend place dans la syntagmatique du parcours de visite au même titre que les autres objets de la collection. Il en va encore différemment pour Vesunna, le Musée gallo-romain de Périgueux⁶. Le dispositif imaginé par Jean Nouvel, fait de passerelles de bois, se superpose au site historique, inscrivant le parcours du visiteur sur les pas de l'habitant de la *domus* gallo-romaine. Espace muséal et espace historique se confondent et se font conjointement le support de la collection d'objets, bien que cette conjonction-là n'ait rien à voir avec celle que réalise aussi Santa Maria Novella entre ces deux espaces. Si l'espace réel continue d'imposer un seul parcours syntagmatique, on peut se demander si cette relative neutralisation du lieu d'exposition ne réduit pas la distance entre la visite réelle et la visite virtuelle et les modalités de mémorisation qu'elles sollicitent.

Au terme de ce rapide inventaire des lieux d'exposition appréhendés par la visite réelle, il est possible d'envisager différentes modalités de mise en présence de l'œuvre, de l'objet ou de la collection, mise en présence *potentialisée* au profit du lieu, momentanément différée ou *réalisée* alors que le lieu muséal lui-même est *virtualisé*⁷. Il est possible également de faire la part entre le lieu historique et le lieu muséal et d'envisager parfois le lieu historique comme un élément de la collection s'intégrant au lieu muséal. On peut également essayer de cerner quelques attentes de l'internaute quant à l'espace « cognitif » construit par le site Internet d'un musée.

5 Merleau-Ponty (2002). *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Coll. Têl. p. 281.

6 Réalisation de 1996, le musée est ouvert au public en 2003.

Entre paradigme et syntagme

On dit parfois un peu rapidement que la visite réelle relève essentiellement d'un mode d'organisation syntagmatique, la déambulation dans les lieux nécessite la temporalité, alors que la visite virtuelle repose sur une organisation paradigmatique de l'information, mais l'exploration d'un site Internet nécessite aussi un déploiement temporel. Je crois qu'il y a là confusion entre ce que propose *potentiellement* le support et son mode d'exploration par l'*actualisation* et la *réalisation* des parcours de navigation. Il se produit sans doute dans les deux cas la projection, sur l'axe syntagmatique de la visite réelle ou virtuelle, du principe d'équivalence propre à l'axe paradigmatique.

Ainsi, l'organisation de l'espace muséal se présente traditionnellement, pour la peinture, comme la projection du paradigme des écoles sur le syntagme que constitue le parcours de visite. Au cours de la visite réelle, chaque tableau d'une même salle se présente comme un prolongement illustratif et prédicatif de ce premier critère, « Italie, XVI^e siècle » par exemple, posé comme thème, vers l'identité d'un peintre, le sujet (biblique, mythologique, historique, etc.), le genre. Les différents tableaux ne sont donc pas tout à fait en relation syntagmatique, mais plutôt en relation paradigmatique, pouvant se substituer les uns aux autres pour assurer ce prolongement prédicatif au thème « Italie, XVI^e siècle ». Cela dit, c'est généralement bien le souvenir d'un tableau particulier que le visiteur emporte. Comme si l'expérience esthétique, le contact sensible que permet la visite réelle, permettait une mémorisation du savoir (école, peintre, sujet, contexte historique), dont le tableau est le lieu d'ancrage et se donne comme le socle des prolongements prédicatifs que constitue chacune de ces informations. On assiste donc à un renversement des fonctions actantielles, entre thème et prédicat : ce que le musée proposait comme thème, « Italie, XVI^e siècle », par la distribution de la collection sur le parcours des salles, peut devenir le prédicat du tableau dont le visiteur gardera la mémoire. Le site Internet propose généralement les deux démarches : partir des critères de définition d'une œuvre (école, auteur, genre, etc.) ou partir de l'œuvre elle-même. La réorientation du trajet de découverte est rendue possible parce que les objets (critère de définition ou œuvre) ne sont pas prédéterminés quant au rôle actantiel (thème ou prédicat) qui leur revient, c'est la navigation qui sélectionne une école, un auteur, un genre, etc., dans des paradigmes prédéterminés, et qui associe syntagmatiquement les éléments sélectionnés en leur attribuant le statut de thème ou de prédicat. L'accès direct au tableau, sans être soumis à la projection, sur le syntagme du parcours de l'espace architectural, du paradigme des écoles et de leur organisation historique et géographique permet à l'internaute de mémoriser une œuvre pour elle-même et non comme la simple illustration d'un courant, d'un genre. Si la rencontre avec l'œuvre au cours de la visite réelle constitue un moment fini unique du point de vue de sa temporalité et de son aspectualité, la visite virtuelle, itérative, peut cependant privilégier l'uni-

cité par rapport à l'objet *visé*. Dans la démarche d'acquisition des connaissances, la visite réelle donne à l'œuvre, dans un premier temps et du point de vue de l'énonciateur, le statut d'exemple représentant d'un genre ou d'un courant, sans expliciter les critères, stylistiques par exemple, qui permettent de ranger l'œuvre dans tel courant. Seule sa découverte par le corps percevant du visiteur, sur le mode du sensible, peut lui donner le statut de thème, ce que le site Internet, à distance, permet aussi, mais en restant sur le mode de l'intelligible.

Par ailleurs, si le paradigme des écoles en peinture est fermé par la tradition académique, celui des peintres ou des sujets est plus ouvert, et chaque musée ne peut exposer qu'un échantillon du paradigme de la production d'un peintre ou de celui des sujets thématiques. C'est à la médiation virtuelle qu'il revient qualitativement de dire en quoi tel tableau illustre un courant, par l'explicitation des critères qui le définissent, de combler quantitativement le manque d'information en permettant l'accès à d'autres tableaux du même peintre, à d'autres représentations du même sujet⁷.

Des modes de présence entre sujet et objet

Ainsi, si l'on considère « les deux dimensions constitutives de la tonicité perceptive et de la densité de présence⁸ », la rencontre du visiteur de musée avec une œuvre particulière, par la mémoire sélective qu'il en gardera, relève de l'*éclatant* (*intensité*) et de l'*unique* (*extensité*), et ce d'autant plus facilement que la collection, par sa taille et son hétérogénéité, par le caractère implicite ou lacunaire des informations qui la concernent, l'invite à cette sélection. La visite virtuelle donne la possibilité d'une visite reposant sur le *diffus* (*intensité*) et le *nombreux* (*extensité*), mais elle articule surtout l'*éclatant* et l'*unique* par l'accès direct à un tableau au niveau thématique avec le *diffus* et le *nombreux* du point de vue prédicatif.

On pourrait proposer une analyse assez semblable pour les musées gallo-romains que nous avons déjà évoqués, à la différence près que, portant sur une époque limitée (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle apr. J.-C.), les paradigmes projetés sur le syntagme du parcours sont thématiques et correspondent partiellement aux différents lieux de la *domus* pour Vesunna par exemple (la nourriture et le repas, les soins du corps, etc.). Comme pour la peinture, la visite virtuelle peut suggérer l'appartenance des objets à d'autres paradigmes, celui des activités artisanales par exemple et plus particulièrement du travail du verre pour des objets de toilette, présentés initialement dans le paradigme des soins du corps. On peut noter aussi que le site Internet et la visite virtuelle pourraient rassembler des éléments que la visite réelle présente de manière discontinue : c'est le cas pour ce qui concerne l'aménagement pratique de la maison, le chauffage, l'éclairage et l'eau sur la *domus*.

7 Le Musée des Beaux-Arts de Lyon possède deux Danaë, l'une du Tintoret, l'autre de Blanchard, il serait bien utile pour qui s'intéresse au traitement pictural de cette référence aux Métamorphoses d'Ovide d'avoir accès aux représentations qu'en ont fait Titien ou Rembrandt.

8 Fontanille, J. et Zilberberg, C., *ibidem*.

Comblent les ellipses prédictives sur les critères de définition d'un genre, d'un courant, d'une école d'un parcours syntagmatique, élargir des paradigmes, celui des peintres, des sujets, etc., telles sont les attentes que l'on peut formuler à l'égard de la visite virtuelle. Tels sont les compléments d'information que peut apporter le parcours de l'espace « cognitif » d'un site Internet par rapport au parcours de l'espace « réel » par le corps. L'un relève de l'intelligible, l'autre du sensible, l'un privilégie la quantité et l'*étendue* (*extensité*), l'autre la qualité (*intensité*) et une forme de ponctualité, à la fois quantitative et temporelle (peu de tableaux mémorisés et découverts lors d'une visite unique). La visite réelle est à envisager comme *visée*, dont on peut évaluer l'*intensité*, alors que la visite virtuelle propose à l'internaute des modes de *saisie* de l'information, *saisie* évaluée en fonction de son *étendue*⁹.

De l'occurrence au type

Il faudrait enfin envisager une autre forme de statut que l'on peut accorder à l'objet, non plus dans le cadre syntaxique d'une prédication, mais du point de vue sémantique : nous voulons parler de l'opposition entre type et occurrence. Par une sélection d'œuvres choisies, le site Internet du Musée des Beaux-Arts de Lyon propose la description d'un certain nombre d'objets, présentés sous forme de vignettes photographiques qui décontextualisent totalement l'objet de son contexte historique d'origine et de son contexte muséal. L'objet détourné se présente sur un fond neutre, sans décor et le plus souvent en plan très rapproché. Cette décontextualisation va de pair avec une cotextualisation particulière : les légendes se présentent souvent comme des syntagmes nominaux dépourvus de prédéterminant, « masque funéraire », elles utilisent en position de complément de nom le prédéterminant indéfini, « porte d'un temple de Médamoud », qui présuppose l'existence de plusieurs temples à Médamoud et semble en sélectionner un parmi les autres pour ce qu'il a d'exemplaire. Cette double présentation, iconique et textuelle, permet à l'objet d'acquiescer une valeur exemplaire, d'apparaître à l'internaute non seulement comme occurrence particulière avec une identité propre mais aussi comme type. L'image de l'objet permet alors de l'envisager non plus seulement avec ses caractères propres (*ipse*) qui le singularisent des autres objets de la même classe, mais avec les caractères communs qu'il partage éventuellement avec les autres objets de cette même classe (*idem*). Le fonctionnement comme occurrence et son identité propre lui seront restitués par le texte

9 « La visée repose sur l'intensité de la tension qu'elle instaure entre [...] le sujet et l'objet, alors que la saisie procède par délimitation d'une étendue, et cerne le domaine pour y circonscrire l'objet. », *ibidem*, p. 95.

descriptif lui-même, et en premier lieu par l'utilisation du démonstratif : « Ce splendide masque funéraire en plâtre doré reposait jadis sur la momie d'une dame égyptienne inhumée sous les empereurs Trajan ou Hadrien » ; « À l'origine, cette porte monumentale marquait l'entrée du principal sanctuaire de Médamoud ». C'est aussi, pour revenir à ce qui a été dit précédemment, l'ouverture sur des paradigmes thématiques (la religion, les rites funéraires, etc.) alors que l'espace « réel » se contente d'une distribution géographique et historique des objets de la collection (Égypte, Grèce, Italie). L'objet sera moins perçu comme le signe indiciel de l'histoire de cette dame égyptienne, ce que suggère fortement la visite réelle, pour reprendre l'exemple du masque funéraire, mais davantage comme le signe iconique¹⁰ de tous les autres objets et autres masques funéraires en Égypte aux I^{er} et II^e siècles après J.-C. Dès lors, il devient possible pour cet objet ou son image d'entrer dans d'autres projets de signification, de passer d'une « scène pratique » à une autre, de faire en sorte que le sujet endosse des rôles thématiques différents, du simple visiteur au pédagogue par exemple, ce passage s'opérant grâce à des « stratégies » d'accommodation, d'ajustement¹¹ que permet cette présentation décontextualisée des objets. Le site du Musée des Beaux-Arts de Lyon donne également accès à un plan qui permet de situer quelques-uns des objets sélectionnés parmi les « œuvres choisies ». On retrouve alors pour les objets en question la projection du paradigme des lieux et des époques de la visite réelle, d'autant plus que les légendes qu'éclaire le déplacement de la souris sur chaque vignette commencent par situer géographiquement et historiquement l'objet. Il est possible à cette étape de la visite virtuelle d'avoir des images des salles d'exposition, mais elles ne concernent pas forcément les objets sélectionnés et ne permettent pour le département des antiquités que la recontextualisation muséale de deux d'entre eux, le cercueil d'Isetemkheb et la porte du temple de Médamoud. Mais les vignettes renvoient immédiatement à l'objet décontextualisé et même l'animation proposée, qui restitue un mouvement autour de l'objet pour en découvrir les particularités, expose un objet décontextualisé, en disjonction avec le lieu d'exposition alors même que le texte qui accompagne le mouvement semble simuler une visite guidée. Disjonction du mouvement exploratoire par rapport au lieu d'exposition dans lequel il se réalise pour la visite réelle, pour construire un espace de savoir indépendant de l'espace réel.

10 « Indice » et « icône » sont à prendre avec leur sens peircien.

11 Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*, PUF, Coll. *Formes sémiotiques*.

Pour conclure

Nous n'irons pas jusqu'à parler, à la suite de Merleau-Ponty, d'un passage de l'espace physique à l'espace géométrique, ni jusqu'à penser « une pure position distincte de la situation de l'objet dans son contexte concret ». Mais sa décontextualisation par rapport à l'espace muséal ou à l'espace historique de la visite réelle par la visite virtuelle permet un débrayage énonciatif : l'objet pourra alors prendre place dans d'autres projets de discours que celui prévu par les concepteurs de l'espace d'exposition ou par l'espace historique qui abrite encore l'œuvre ou l'objet. Cette disjonction offre également à l'œuvre ou à l'objet de collection la possibilité de recevoir des rôles actantiels différents, qui selon qu'il est thème ou prédicat en assurent une mémorisation différente. Cette possibilité de disjonction par l'espace virtuel est d'autant plus intéressante que l'espace muséal se confond avec l'espace historique (Santa Maria Novella) ou se superpose sur l'espace historique (Vesunna). On peut alors envisager une complémentarité entre la visite réelle qui joue la carte du sensible pour une acquisition et une mémorisation somatique du savoir et la visite virtuelle qui, sur le mode de l'intelligible, en permet une mémorisation par les possibilités multipliées de mise en discours qu'elle autorise.

RÉFÉRENCES

Fontanille, J. et Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*, Liège : Mardaga, 250 p.

Fontanille, J. (2004). *Soma et Séma*, Maisonneuve et Larose.

Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*, Paris : PUF, Coll. Formes sémiotiques.

Merleau-Ponty (2002). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, Coll. Tel.

Parret, H. (2004). Vestige, archive et trace. Présences du temps passé, *Protée, L'archivage numérique*, vol. 32, n° 2, automne.

Zilberberg, C. (2002). Précis de grammaire tensiva, *Tangence*, n° 70.

