

L'écoresponsabilité des expositions : au-delà des mesures techniques, une révolution axiologique

par Céline Schall

<https://www.revue-exposition.com>

— *Céline Schall est docteure en Sciences de l'Information et de la Communication (France) et PhD. en Muséologie, Médiation, Patrimoine (Canada). Ses travaux de recherches ont d'abord porté alors sur les publics de la culture et la notion de médiation de la culture. Elle est actuellement chercheure à l'Institut d'Histoire de l'Université du Luxembourg, et financée par la Ville d'Esch-sur-Alzette pour développer des recherches sur la transition écologique et sociale de la culture. Elle s'intéresse donc notamment aux changements de pratiques professionnelles dans le secteur culturel, induits par la transition. Elle est actuellement en charge des recherches-actions du projet Interreg Atract-AB (lien : <https://zf-interreg.gectalzettebelval.eu/attract-ab/>). —*

L'écoresponsabilité des expositions et des musées est un sujet dont l'importance et la visibilité ont été accentuées par la crise sanitaire de 2020. Cette contribution vise modestement à synthétiser les questions que pose la transition de l'exposition : pourquoi et comment favoriser la transition de l'exposition ? Que manque-t-il au secteur pour y parvenir ? Nous explorerons d'abord les liens entre exposition et environnement (1) puis les leviers d'action connus pour opérer cette transition (2), pour enfin identifier les principaux freins existants (3). En conclusion, nous tenterons de dessiner les chantiers prioritaires qu'on pourrait opérer, notamment au sein d'organes de recherche comme l'Université.

1. Les liens entre exposition et environnement

Le rapport entre l'exposition et ce qu'on peut appeler la « crise environnementale » (c'est-à-dire non seulement le changement climatique, mais aussi par exemple l'érosion de la biodiversité, la disparition d'écosystèmes ou la pollution du sol, de l'eau et de l'air) est double :

l'exposition est un média puissant pour sensibiliser les publics, mais elle est aussi une pratique problématique pour l'environnement.

L'exposition, une chance pour l'environnement

L'exposition peut être considérée comme un dispositif spécifique de plusieurs points de vue^[1]. Une de ces spécificités est qu'elle met en relation des visiteurs et des objets dans un même espace. L'authenticité des objets exposés et la véracité des savoirs mobilisés sont des éléments importants du pacte de confiance qui se tisse avec le visiteur^[2]. Les publics considèrent d'ailleurs ces derniers comme des sources d'information crédibles^[3].

Par ailleurs, si, longtemps, l'exposition^[4] a tenu à distance les émotions, « au motif qu'elles troublaient la compréhension et les apprentissages des visiteurs », on observe depuis une vingtaine d'années un « tournant émotionnel » en sciences humaines et sociales : dans les expositions, l'émotion devient « un moyen pour susciter une empathie [...] et atteindre des objectifs comportementaux, éducatifs, civiques, voire moraux, de transformation des attitudes et des représentations^[5] ». Notamment, la stratégie qui consiste à rapprocher, confronter, ou simplement mettre en parallèle les arts contemporains et les sciences ou techniques permet de « sensibiliser les visiteurs, par l'émotion esthétique, à un sujet politique ou social », même si, comme le montrent les auteurs, les effets ne sont pas mécaniquement assurés.

Ainsi, quand l'exposition porte un discours positif sur l'environnement pour sensibiliser les visiteurs à sa valeur, ou alerte sur l'état de la planète, elle peut jouer sur plusieurs registres : la diffusion de connaissances scientifiques (registre cognitif), le réveil d'émotions positives à l'égard du Vivant ou négatives à l'égard des causes de sa détérioration (registre affectif) ou le changement de comportements (registre conatif), le tout en utilisant une vaste palette de textes, images, sons, lumières, ou même odeurs, sensations... Cette *médiagenie*^[6] de l'environnement dans l'exposition explique, au moins en partie, la forte visibilité de l'activisme environnemental dans les musées.

Ainsi, de nombreuses expositions portent ou ont porté, depuis des décennies, ce discours de sensibilisation : l'art contemporain dénonce volontiers les effets destructeurs du capitalisme sur la nature, des expositions scientifiques dans les aquariums ou les musées de sciences naturelles décrivent l'écocide actuellement mené par l'Homme, des expositions d'architecture montrent les transformations à opérer pour créer des constructions durables, des expositions scientifiques et techniques montrent les ordres de grandeur de l'impact environnemental des activités, etc.

À côté des expositions qui thématisent directement la crise environnementale, certaines créent des univers ou des récits décarbonés, qui valorisent des mondes inclusifs, divers, des temporalités plus longues, des distances plus proches. À l'inverse, certaines expositions (d'art contemporain surtout) prennent pour objet des mondes dystopiques plus ou moins clairement reliés aux problèmes climatiques. Et, quand l'environnement n'est pas le sujet de l'exposition, c'est aussi un nouveau lien aux objets de musées qui est mis en place, comme au musée des Beaux-Arts de Montréal, qui illustre des objets en ivoire par une vidéo sur le braconnage^[7] et questionne ainsi la dimension patrimoniale d'un objet à l'aune de questions écologiques.

Les études de réception menées sur ces expositions montrent qu'elles remplissent un rôle de sensibilisation^[8], même s'il n'a pas encore été prouvé, à notre connaissance, qu'elles infléchissent aussi les comportements des visiteurs à long terme.

On pourrait toutefois objecter que les publics libres des expositions et musées (c'est-à-dire les publics « non-captifs ») font plutôt partie de catégories sociales dotées d'un fort capital économique et culturel^[9], alors que ce sont les mêmes personnes qui se soucient déjà le plus de l'environnement^[10] et donc s'interroger sur l'efficacité de ce média à convaincre des personnes « pas encore convaincues ».

Deux pistes de réponse peuvent être données : d'abord, les expositions hors-murs, dans l'espace public, peuvent, dans certaines conditions, toucher des catégories plus larges de publics^[11] ; et ensuite, les publics déjà convaincus sont aussi ceux qui doivent faire le plus d'efforts pour réduire leur empreinte écologique^[12]. Leur proposer d'autres imaginaires n'est donc pas inutile. Par ailleurs (et c'est un point important), on sait que les catégories les plus défavorisées économiquement sont aussi celles qui sont et seront les plus touchées par les effets de la crise écologique^[13]. La transition écologique (de l'exposition notamment) se double donc nécessairement d'une transition sociale : l'ouverture et l'inclusivité de l'exposition en sont des enjeux centraux.

L'exposition, un problème pour l'environnement

Le secteur de l'exposition est particulièrement actif et se développe. Depuis une trentaine d'années, le nombre de musées dans le monde a explosé : l'organisation internationale des musées (Icom) en compte plus de 104.000 en 2015^[14]. L'exposition est aussi un secteur qui emploie des scénographes, conservateurs, médiateurs, régisseurs, personnel d'accueil mais aussi – en « dehors » des personnels des institutions – critiques d'art, artistes,

conservateurs / commissaires / médiateurs indépendants, collectionneurs, étudiants ou chercheurs es sciences de la culture. Les expositions contribuent directement ou indirectement à près de 10% de toute l'activité culturelle en France, avec un poids économique direct considérable : « Avec 12.300 expositions culturelles par an en moyenne, le secteur de l'exposition a engrangé presque 117 millions de visiteurs pour l'année 2019. Par comparaison, c'est plus que le théâtre (11 millions), et cela représente plus de la moitié des entrées au cinéma (213,2 millions)^[15]. »

Cette vitalité explique l'empreinte environnementale significative du secteur. Si elle est difficile à évaluer de manière précise, une étude estime que l'empreinte carbone mondiale du monde de l'art serait de l'ordre de 70 millions de Tonnes Équivalent CO₂ par an^[16]. En France, le collectif *Les Augures* estime qu'un grand musée émet environ 9.000 tonnes de CO₂ par an, soit l'empreinte annuelle de 800 Français^[17]. Ces chiffres, même s'ils sont indicatifs, pointent le rôle du secteur de l'exposition dans la production de gaz à effet de serre. Par ailleurs, elle contribue aussi à la pollution, l'appauvrissement des sols, la raréfaction des ressources, l'écocide, etc.

Le rapport *Décarbonons la culture !*, produit par le « laboratoire d'idée » ou « Think tank » Shift project^[18], propose, à notre connaissance, la meilleure synthèse des éléments des expositions qui sont les plus problématiques en termes d'atteinte environnementale. On peut les synthétiser ainsi : la mobilité est le premier poste émetteur de gaz à effet de serre (GES) pour l'exposition – celle des publics, puis (largement derrière en général), le transport, le conditionnement et le convoiement des œuvres. Cette mobilité des publics peut représenter plus de 90% du bilan carbone d'un très grand musée. Vient ensuite la question des bâtiments et spécifiquement la consommation d'énergie (éclairage, chauffage / climatisation), liée à des normes internationales de conservation (température constante de 20 degrés et hygrométrie de 50%). On trouve après la question des matériaux utilisés pour les expositions, qui peuvent être très émetteurs de GES et polluants (la moquette, le polyane par exemple) ou qui ne sont pas spécifiquement émetteurs de GES, mais qui peuvent être un facteur de déforestation (ce qui accentue évidemment le problème climatique), de pollution ou de consommation d'eau (c'est le cas par exemple des cimaises en bois aggloméré). Enfin, les questions de l'alimentation, des achats, de la consommation d'eau, du traitement des déchets ou du numérique pourraient constituer une quatrième catégorie, moins impactante en proportion, mais toutefois significative.

Évidemment, ces impacts varient en fonction du type de structure, de la nature du bâtiment ainsi que de la programmation ou surtout de la visée internationale ou locale de l'institution. Ainsi, plus le musée vise une audience internationale et plus la mobilité des publics représente un enjeu

important. C'est le cas (souvent cité) du Louvre, qui impute 98% de son bilan carbone aux déplacements de ses visiteurs. Par comparaison, la Réunion des Musées Nationaux Grand Palais n'impute qu'un tiers de son bilan carbone à la mobilité des publics.

Les évolutions du secteur observées ces dernières décennies vont dans le sens d'une aggravation de ces impacts. Le rythme des expositions temporaires et des événements s'est fortement accéléré, pour répondre aux attentes d'un système économique toujours plus exigeant. En 2013 déjà, Daniel Jacobi posait la question du sens d'une « accélération, qui dépasse le rythme d'adaptation des acteurs qui sont censés la faire vivre » et d'un musée qui, dans ces conditions, ne peut plus être « en phase avec ses missions premières^[19] ».

À l'accélération tendancielle du nombre d'expositions et, conséquemment, au raccourcissement de leur durée, on peut ajouter une logique d'événementialisation croissante avec de plus en plus d'expositions *blockbusters* qui mobilisent des publics internationaux dans une optique de visibilité des territoires.

L'augmentation de la place du numérique (numérisation des œuvres et des expositions, dispositifs de médiation, NFT, metaverse, etc.), accentuée par la crise sanitaire de 2020, est aussi une partie du problème, alors qu'elle est souvent présentée comme une solution, via par exemple la visite d'expositions à distance ou encore la création d'expositions numériques.

Enfin, on peut penser que, dans le contexte de marchandisation des expositions qui est le nôtre, les musées, centres culturels et *a fortiori* les galeries collaboreraient peu les uns avec les autres, et encore moins à l'échelle d'un territoire réduit. Cela conduirait à une absence de coordination pour la circulation des œuvres, des expositions ou même des artistes invités.

Du côté des personnels, l'épuisement est palpable dans une partie des institutions^[20] : il est notamment dû à l'externalisation des métiers de l'entretien, de la sécurité, mais aussi des équipes techniques, de montage, de transport et de médiation, et à leur précarisation, et aussi à une baisse des effectifs et des moyens pour réaliser de plus en plus d'événements^[21].

Du côté des publics, il n'a pas été prouvé que cette accélération puisse générer une démocratisation des musées ou expositions^[22] : comme dit précédemment, la réponse à l'offre culturelle reste plus forte parmi les catégories sociales disposant d'un revenu plus élevé et chez les personnes ayant un haut niveau de scolarité^[23]. Se pose alors, à nouveau, la question du sens de ces évolutions.

L'enjeu éthique lié à la destruction du Vivant devrait donc à lui seul motiver une (ré)action massive et immédiate du secteur. Mais cet enjeu n'est pas le seul qui pourrait provoquer cette action immédiate. La raréfaction des ressources énergétiques (pétrole / gaz) et le réchauffement climatique pourraient conduire prochainement à une série de problèmes pour l'exposition : impossibilité de déplacer des œuvres et surtout des publics, coupure d'énergie (et donc problème de conservation mais aussi fermeture^[24]) ou encore multiplication de crises sanitaires (et donc fermetures répétées). Enfin, des coupes budgétaires sont à craindre pour un secteur qui n'est (on en est maintenant certains) pas un « secteur prioritaire ». En somme, si l'exposition doit fournir des efforts pour minimiser ses atteintes au Vivant, ce n'est pas que par souci éthique : c'est une question de *survie*, surtout pour les petites et moyennes structures.

2. Les leviers d'action

Le rapport du *Shift Project* en France, *Décarbonons la culture !* est un outil fondamental pour mettre en place des mesures écoresponsables pour le secteur culturel. D'autres outils existent aussi, spécifiquement adaptés à l'exposition : les chartes, labels et *guidelines* ne manquent pas^[25] et plusieurs structures comme *Les Augures*, *Karbone Prod*, *Solinnen*, *Art of Change 21*, ou des écoconseillers accompagnent les musées dans leur transformation.

Sans viser l'exhaustivité, examinons quelques dynamiques de transformation nécessaires et des exemples de mesures à appliquer en fonction de la simplicité de leur mise en œuvre et de leur impact.

Les dynamiques et mesures

Le rapport *Décarbonons la culture !* propose d'inscrire le secteur culturel dans quatre dynamiques générales : relocaliser les activités ; ralentir les déplacements ; diminuer les échelles (des jauges notamment) et écoconcevoir.

Ces dynamiques traversent quatre types de mesures à mettre en place :

1) les mesures dites « transparentes^[26] » (court terme, faciles à mettre en œuvre) consistent par exemple à rédiger une charte d'engagement ou à substituer les protéines animales par des protéines végétales dans les menus proposés aux personnels et publics. On pourrait y adjoindre une série de gestes essentiellement techniques, comme le tri des déchets, l'alimentation locale, le remplacement des dispositifs énergivores par des appareils basse consommation, etc.

2) Les mesures « positives » (assez faciles à mettre en œuvre) recouvrent : l'adjonction de critères environnementaux pour les sous-traitants et fournisseurs ou dans le processus de recrutement, la formation des personnels et futurs engagés aux enjeux de la transition, l'accroissement des échanges entre le secteur professionnel et le monde de l'enseignement, la valorisation des mobilités décarbonées à destination des publics, le recours aux ressourceries pour la création des muséographies, la mise en vente de produits dérivés à faible impact, etc.

3) Les mesures dites « offensives » (qui supposent de réorganiser les modes de travail) peuvent être : la mise en place d'une stratégie de production des expositions incluant les enjeux de la transition, le travail sur la performance énergétique des bâtiments (y compris des mesures de conservation), la prise en compte du budget carbone des expositions temporaires, l'écoconception des expositions, le groupement des transports d'œuvres, la modification des pratiques de transport et de convoiement des œuvres et de déplacement des publics, l'assouplissement des normes internationales de conservation, ou encore la diminution du nombre d'expositions temporaires et l'allongement de leur durée. En outre, on pourrait ajouter que la transition écologique ne se fera pas sans une transition sociale : l'inclusion des publics et l'engagement de l'institution dans le sens du *care*^[27] est une nécessité qui suppose notamment tout un travail sur la chaîne d'accessibilité des expositions.

4) Les mesures dites « défensives » enfin impliquent un renoncement au transport de certaines œuvres (venant de loin ou pour un temps très court), à des matériaux carbonés, à certaines technologies (UHD, 4K ou 8K, vidéos en ligne), ou à des innovations technologiques carbonées (NFT par exemple). Béatrice Josse promeut par exemple la notion de « désinnovation » : il s'agit d'abandonner certaines innovations qui, par ailleurs (c'est nous qui l'ajoutons), peinent souvent à montrer un effet positif sur les publics^[28]. On pourrait aussi citer le renoncement aux logiques d'exclusivité par la mise en place de la circulation d'expositions, via ce qu'on pourrait appeler la « coprogrammation », c'est-à-dire le fait de programmer dans plusieurs institutions une exposition, afin d'allonger sa durée de vie et de la diffuser mieux dans le territoire (et donc baisser les mobilités des publics^[29]). On peut citer également le renoncement à la course à la fréquentation. L'abandon de certains financements du privé (des mécènes pollueurs adeptes d'*artwashing*^[30]) est un sujet aussi important qu'épineux. Enfin, un ralentissement important, marquant, des activités (mais sans baisse de personnel) aurait aussi un impact sur le bien-être des personnels et des publics.

Ce qu'il reste à faire

On sait donc ce qu'il faut faire. Muni de ces outils, en toute logique, en quelques années, ce secteur devrait baisser drastiquement son atteinte à l'environnement et même participer à la transition écologique et sociale en créant, diffusant ou renforçant des imaginaires qui valorisent le respect du Vivant. Combien d'institutions ont effectivement pris ce chemin ?

En l'absence d'une étude quantitative sur le sujet, il est difficile d'estimer l'état d'avancement des institutions. En France par exemple, les « petits gestes » sont anciens, mais les actions d'ampleur sont plus récentes : le Louvre a été le premier musée à créer le poste de chargé de développement durable en 2011. Dernièrement, plusieurs musées comme le musée du Quai Branly ont signé la charte de *Développement durable des Établissements et Entreprises publics* ou se sont engagés dans un processus de labellisation européenne, et des musées plus petits écrivent leur propre charte. Autres exemples : Paris Musées réutilise désormais « entre 60 et 95% du matériel de ses expositions^[31] » et le musée des Beaux-Arts de Lille est passé de deux expositions par an à une tous les deux ans, avec des éléments de scénographie réutilisés à 70% grâce à une ressourcerie. Au Palais de Tokyo enfin, on ne climatisé plus les salles du rez-de-chaussée, situées sous des verrières : on les ferme une partie de l'été pour cause de fortes chaleurs et les expositions descendent au sous-sol. Les plus grands musées du monde réalisent et publient leur bilan carbone. Passées une certaine taille, toutes les institutions comptent désormais, dans leur équipe, des responsables RSE-RSO, voire des départements entiers dédiés à l'écoresponsabilité (même si le personnel éprouve parfois des difficultés à se former). À un autre niveau, le Conseil international des musées (Icom) propose des séminaires sur la durabilité (par exemple sur l'épineuse question des normes de conservation).

Les actions des musées semblent s'accélérer depuis la crise sanitaire et, dernièrement, face aux alertes qui se multiplient (crise énergétique, interpellations directes du monde de l'art, activistes écologistes exaspérés...). Si le sujet semble donc pris en charge par les plus grandes institutions, souvent avec sincérité dans la démarche, on observe néanmoins que 1) rares sont celles qui bouleversent leur façon de faire et vont jusqu'à des mesures offensives ou défensives : la plupart, par exemple, n'abandonnent pas les expositions temporaires internationales ; et 2) ce n'est pas encore le cas de tous les musées du monde et spécifiquement pas des structures plus petites ou moins visibles. Comment peut-on l'expliquer ?

3. Les principaux freins à l'action

En dehors du secteur culturel, Aurélien Barrau, sommé de répondre à la question « pourquoi ne fait-on rien^[32] ? », cite différents blocages à l'action : la mécompréhension de la situation, le fait que les pouvoirs publics donnent

l'illusion d'une transition qui n'existe pas, la bêtise de certains médias, le fait qu'il soit plus confortable de s'enfermer dans la négation, les échelles de temps géologiques qui ne coïncident pas avec le calendrier politique, le fait que nous ayons développé des dépendances qui échappent à notre contrôle, etc. Il est vraisemblable que ces freins expliquent aussi ceux du secteur culturel et spécifiquement du secteur de l'exposition. Mais dans ce dernier secteur, y aurait-il des freins plus spécifiques ? Nous pensons que oui, d'après les échanges formels et informels que nous avons eus avec ses acteurs. Il faudrait évidemment le vérifier scientifiquement pour affirmer et quantifier ces tendances : les pistes qui suivent sont issues d'une pré-étude sur le sujet.

Il existe d'abord des difficultés liées à des règles établies, nationales ou internationales, non compatibles avec les recommandations connues. C'est le cas par exemple des conditions de conservation (température et hygrométrie), de transport (conditionnement et convoiement) ou même de prêt des œuvres (certaines ne sont pas empruntables plus de 3 mois). Même si elles sont actuellement discutées, ces normes ne changent pas aussi vite que nécessaire^[33].

L'idée selon laquelle ce n'est pas au secteur culturel de fournir des efforts, mais bien d'abord aux secteurs de l'industrie ou de l'agriculture, par exemple, est répandue dans le secteur culturel. Elle est d'ailleurs reliée à la suivante : on demande toujours beaucoup au secteur culturel et au musée. Comme en témoignent les différentes définitions dont il fut l'objet au cours de ce dernier siècle^[34], ses missions ont évolué considérablement et ce qu'on attend de lui semble parfois extrêmement ambitieux. Les adaptations à faire pour une transition représentent encore une nouvelle série de bouleversements dont on peut comprendre qu'ils soient difficiles à mettre en place, surtout au vu de leur ampleur.

Très directement en lien avec cette (r)évolution du musée et la multiplication des missions qu'on lui impute, le manque de temps et de personnel est un frein puissant à l'enclenchement d'une transition du musée. Dans les petites et moyennes structures, un poste est rarement dédié à la transition et, même si c'est le cas, il est difficile de former l'ensemble du personnel.... déjà sous pression et débordé par son travail quotidien. Par ailleurs, engager un musée dans la transition suppose non seulement de mettre en place des « petits gestes » liés au tri ou à l'énergie, mais surtout un changement profond de politique au sein de l'institution. Le travail à réaliser à tous les niveaux et dans tous les métiers est donc considérable.

La transition est aussi parfois vue comme un « prétexte » pour justifier une politique d'économie. C'est le cas par exemple dans le spectacle vivant, qui craint un soutien moindre aux artistes avec l'argument (néanmoins bien réel)

d'une surproduction. Dans le secteur de l'exposition, l'augmentation des jours de fermeture, la baisse des budgets pourraient également être en réalité des « prétextes » pour réaliser des économies.

Le manque d'informations ou de connaissances, également, est flagrant au sein du secteur culturel et de l'exposition. Les professionnels de la culture sont, certes, sensibles aux problématiques environnementales, mais en méconnaissent les enjeux : près de 88 % des professionnels et étudiants interrogés n'ont reçu aucune formation initiale ou continue aux « enjeux énergie-climat », même si 88 % des mêmes interrogés souhaitent être formés à ces enjeux^[35].

Ce manque de formation pourrait d'ailleurs expliquer un sentiment d'impuissance, notamment face à l'enjeu majeur de la mobilité des publics. Ainsi, le bilan carbone d'un ensemble de grands musées indiquait en 2016 dans son introduction : « bien que les émissions de GES liées aux visiteurs aient été calculées, il a été choisi de prendre un périmètre d'analyse restreint ne prenant pas en compte ces émissions *sur lesquelles il est difficile voire impossible d'agir*. » (nous soulignons). Évidemment, il existe de nombreux leviers pour jouer sur la mobilité des publics et les institutions doivent prendre leur part de responsabilité dans ce problème. Toujours est-il que ce sentiment est un frein puissant.

Les institutions culturelles et notamment les musées sont aussi soumis à des injonctions contradictoires de la part des pouvoirs publics. Ils sont encouragés à opérer une transition écologique, mais aussi à l'innovation numérique, à la visibilité du territoire qui les finance, avec toujours plus d'événements, de communication, d'animations et d'expositions temporaires... Notons au passage que les injonctions contradictoires ont ceci de pervers qu'elles font reposer la responsabilité sur les destinataires de l'injonction (ce ne sont pas des ordres) et que, leur réalisation étant impossible, elles mènent à l'inconfort de ces derniers^[36].

Enfin, les musées et expositions subissent aussi des pressions externes avec le désinvestissement des financements publics et l'augmentation de la part des financements privés. Or, il est difficile d'inclure, par exemple, dans une exposition sur l'espace financée par de grandes agences spatiales européennes, un discours scientifique sur les risques écologiques des voyages sur Mars...

On pourrait continuer à énumérer d'autres freins qui entravent une réelle et rapide transition du secteur. Mais, à ce niveau, nous retiendrons que :

1) la relative lenteur de la transition dans le secteur de l'exposition est le fruit de multiples freins : une action sur plusieurs plans, plusieurs échelles et avec plusieurs méthodes, auprès de plusieurs acteurs, est donc nécessaire.

2) On ne se forme pas parce qu'on n'est pas informé ; on n'est pas informé parce qu'on n'a pas le temps de se tenir informé ; on n'a pas le temps parce qu'on est tenu de travailler de plus en plus vite et de « produire » de plus en plus (notamment de plus en plus d'expositions temporaires), etc. – il semble évident que l'état d'épuisement du secteur (et de ses acteurs) ne constitue pas un terreau fertile à la réflexion et à l'action.

3) On l'a vu : même si des freins exogènes existent et sont puissants (injonctions, manque de temps et de personnel, manque de formations, rapports de force avec les financeurs, etc.), il existe aussi de nombreux freins endogènes, liés au *ressenti* ou aux *représentations* des professionnels eux-mêmes (peur du changement, méconnaissance des enjeux, etc.).

Pour toutes ces raisons, la transition écologique et sociale ne peut pas se *décider* : elle doit *s'accompagner*. Plus exactement, on peut décider de mettre en place des « petits gestes » techniques, mais qui ont peu d'impact réel sur le bilan environnemental de l'institution. Mais la mise en place de véritables mesures ayant des effets importants et à long terme (« offensives » et « défensives ») requiert un bouleversement des valeurs, de l'ethos professionnel et des « repères », et donc, une véritable transformation axiologique, c'est-à-dire une transformation des valeurs sociologiques et morales, qui sous-tendent les discours et les actions.

C'est une « révolution du désir » qu'il faut opérer selon Aurélien Barrau^[37], au sens deleuzien, « c'est-à-dire en tant que valeur propre et non comme simple mode d'accès au plaisir ». La question de la coopération avec les autres institutions par exemple suppose un changement complet de *praxis* professionnelle et de mentalité. Un long travail autour des croyances est donc à opérer, à l'heure où on demande aux formations professionnelles des connaissances de plus en plus directement « applicables » et « pratiques ».

La notion de « permaculture institutionnelle », inventée au palais de Tokyo^[38] et ensuite largement reprise par d'autres institutions, soutient, en partie au moins, cette idée de changement total de valeurs. Guillaume Désanges la définit comme une philosophie qui s'élabore dans le temps long, censée déboucher sur un changement institutionnel, qui envisage « des modes de pensées plus globaux, des perspectives plus longues, des philosophies de travail ». Elle repose notamment sur le partage et la collaboration plutôt que la concurrence, le temps long, la recherche de la

diversité artistique et surtout sur un questionnement global : *pour quoi* agissons-nous ? Le curateur renouerait alors avec son rôle premier de « celui qui prend soin » (*curateur* vient du latin *curator*, qui signifie « soigner », « prendre soin de »), non seulement des œuvres, mais aussi des artistes, des personnels et des publics. Repenser les missions et les fonctionnements des institutions, c'est plus qu'un ensemble de règles à établir, comme l'écrit Guillaume Désanges dans son *Traité*, « c'est une éthique, un esprit insufflé à l'ensemble de l'institution : de la communication au bâtiment, du management à la programmation ».

Conclusions et pistes de réflexion

Comme on le voit, la question de la transition de l'exposition dépasse de loin la seule mise en place de mesures techniques de décarbonation : le problème est plus large, les solutions plus difficiles. En somme, le tournant attendu de l'exposition questionne tout son fonctionnement actuel et notamment le modèle des grands musées qui reposent entièrement sur des expositions et des publics internationaux.

Mais, à y regarder de plus près, la transition écologique et sociale apparaît aussi comme un levier pour renégocier des enjeux anciens ou plus récents, comme ceux liés à l'entrée des musées dans une logique commerciale. En d'autres termes, remettre en cause le musée ou l'exposition tels qu'ils sont aujourd'hui serait difficile sans cette urgence d'agir. Il y a donc là une « occasion » à saisir : l'exposition doit se métamorphoser si elle veut survivre à long terme.

Quelle serait alors la stratégie à mettre en place pour opérer ce changement axiologique au sein des expositions ? La transition doit être menée de façon coordonnée, sur plusieurs fronts et à plusieurs échelles du territoire et des institutions. Les outils existent. Il est nécessaire de les utiliser et d'inciter le secteur à les utiliser, notamment, on peut le penser, en encourageant les efforts des structures engagées dans la transition, par de nouveaux soutiens.

Dans le milieu de la recherche (notamment à l'Université, mais aussi au sein de structures de recherche indépendantes), il nous semble que deux mouvements pourraient être centraux dans la transition, mais restent encore à développer.

1) Il faut coordonner des *recherches-actions*^[39] pluridisciplinaires pour *montrer* les effets (techniques, sociétaux, psychologiques...) des changements attendus de la transition, au sein par exemple d'une équipe mixte, pluridisciplinaire et internationale ou d'équipes locales, mais toujours en lien avec le territoire et ses acteurs. Il est nécessaire d'évaluer

scientifiquement l'effet de certaines actions sur le bilan environnemental d'une institution ou sur la conservation des œuvres : l'effet du ralentissement du rythme des expositions sur les personnels et les publics, des coprogrammations sur la fréquentation ou sur la mobilité des œuvres et des publics, de la relocalisation sur la participation culturelle ou, plus globalement encore, la congruence des intérêts écologiques et des intérêts des publics, des personnels,, etc. Même si certaines de ces hypothèses étaient invalidées, il serait pertinent de connaître les effets réels de ces changements pour que les institutions choisissent ou non, mais en toute connaissance de cause, de bouleverser leurs pratiques. De même, il faut systématiser les évaluations des dispositifs dits « innovants » afin de stopper la course à l'équipement parfois sans fondement à laquelle on assiste depuis des décennies ou pour la réorienter en questionnant nos objectifs. Enfin, des critères de réussite qui supplantent la fréquentation et le succès commercial seraient encore partiellement à inventer ou du moins à renforcer.

2) Les résultats de ces recherches doivent être diffusés largement. La formation des personnels et des publics doit être renforcée par la mise en place de programmes à différentes échelles du territoire et par leur communication massive. Cette formation ne doit pas uniquement être technique (les « petits gestes » directement applicables) et ne doit surtout pas évacuer la question des valeurs. Par ailleurs, les personnes à former doivent d'abord être celles qui ont un pouvoir de décision : à l'intérieur des institutions, non pas les responsables « durabilité » mais bien celles en charge de la politique générale de l'institution ; et au sein des pouvoirs publics, les élu·e·s en premier lieu.

Il nous semble que ces deux actions permettraient de lever certains freins (blocages légaux, peur de la transition comme prétexte, manque d'informations / de connaissances, sentiment d'impuissance, injonctions contradictoires...). En ce sens, l'Université a un rôle important à jouer dans cette question, en partenariat avec l'exposition et ses acteurs. Encore faut-il cependant qu'elle aussi s'interroge sur les changements de valeurs qu'elle doit opérer, mais il s'agit là d'une autre histoire...

Notes

* Tous les liens URL ont été consultés en novembre 2024.

1. Davallon J., *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999. [↑](#)
2. Gob A., Drouguet N., « Les publics des musées », Gob A., Drouguet N. (dir.), *La muséologie*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 137-160. [↑](#)

3. Le projet *Repenser les musées au Canada* s'appuie sur une enquête qui montre que les musées sont des sources d'information crédibles pour 86% des interrogé-e-s, contre 48% pour les journaux papier. Loewen C., «Reconsidering Museums», *Muse*, automne 2021, en ligne : https://museums.ca/site/reportsandpublications/museonline/fall2021_reconsidering_museums. ↑
4. Les auteurs se réfèrent ici à l'exposition « en général » et pas seulement des expositions d'art ou de science. ↑
5. Crenn G., Vilatte J.-C. « Introduction », *Culture & Musées*, n° 36, 2020, p. 15-33. ↑
6. Selon la définition de Philippe Marion, la médiagenie d'un sujet définit sa capacité à « se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui [lui] convient le mieux » : Marion P., « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*. Vol. 7 : *Le récit médiatique*, 1997, p. 61-88. ↑
7. Le braconnage touche des espèces sauvages, dont certaines menacées. Conséquemment, des objets de musée en ivoire ou en fourrure par exemple sont directement liés à l'écocide et à la crise environnementale. ↑
8. Voir par exemple : Gasc C., Serain F., « La réception d'une exposition environnementale par les adolescents », *La Lettre de l'Ocim*, n° 105, mai-juin 2006, p. 11-18 ; Fracchetti J., Guai P.-A., « L'influence d'une exposition environnementale sur les représentations et pratiques des visiteurs-citoyens », *La Lettre de l'Ocim*, n° 134, mars-avril 2011, p. 14-21, également en ligne : <https://journals.openedition.org/ocim/830>. ↑
9. Voir par exemple : Donnat O., « Démocratisation de la culture : fin... et suite ? », J.-P. Saez (dir.), *Culture et société : un lien à reconstruire*, Toulouse, Éd. de l'Attribut, 2008, p. 55-71. ↑
10. CRÉDOC, *Consommation & Modes de Vie*, n° 303 : *Consommation durable : l'engagement de façade des classes supérieures* (dossier rédigé par Sessego V., Hébel P.), mars 2019. ↑
11. Voir par exemple : Chaumier S., Kurzawa M. (dir.), *Le musée hors les murs*, Dijon, EUD ; Ocim, 2019 ; Eidelman J., Jonchery A., « Sociologie de la démocratisation des musées », *Hermès*, n° 61 : *Les musées au prisme de la communication*, 2011, p. 52-60. ↑
12. CRÉDOC, *Consommation & Modes de Vie*, n° 303 : *Consommation durable : l'engagement de façade des classes supérieures* (dossier rédigé par Sessego V., Hébel P.), mars 2019. ↑
13. Chancel L., Bothe P., Voituriez T., *Climate Inequality Report 2023. Fair Taxes for a Sustainable Future in the Global South*, World Inequality Lab, 2023, en ligne : <https://wid.world/news-article/climate-inequality-report-2023-fair-taxes-for-a-sustainable-future-in-the-global-south/>. ↑
14. *Rapport UNESCO. Avril 2021 : Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19*, en ligne : <https://www.icom->

musees.fr/sites/default/files/2021-04/2e-rapport-unesco-musees-monde-face-pandemie-covid-19.pdf. ↑

15. Observatoire des métiers du numérique, de l'ingénierie, du conseil et de l'événement (OPIIEC) : *Les besoins en emploi et compétences des métiers de la conception et du suivi de réalisation d'expositions culturelles* en ligne : https://www.opiiec.fr/sites/default/files/inline-files/OPIIEC_Expositions%20culturelles%20Rapport%20final.pdf. ↑
16. Julie's Bicycle: creative, climate, action, *The Art of zero. An indicative carbon footprint of global visual arts and the transition to net zero*, Avril 2021, disponible sur <https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2022/01/ARTOFZEROv2.pdf>. ↑
17. Voir Les Augures, en ligne : <https://lesaugures.com/>. ↑
18. The Shift Project : *Décarbonons la culture ! Dans le plan de transformation de l'économie française. Rapport final*, novembre 2021, en ligne : <https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2021/11/211130-TSP-PTEF-Rapport-final-Culture-v2.pdf>. ↑
19. Jacobi D., « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 150 : *Demain, les musées*, 2013, en ligne : <https://journals.openedition.org/ocim/1295>. ↑
20. Voir par exemple l'enquête de Sarah Bos pour l'Humanité, en ligne : <https://syndicoop.info/epuisement-professionnel-absence-de-protection-sociale-derriere-le-faste-des-musees-une-precarite-a-bas-bruit/>. ↑
21. La CGT parlait d'une baisse de 2,4 % en moyenne des effectifs en 2011 dans le secteur des grands musées parisiens. Voir en ligne : <https://www.cgt-culture.fr/wp-content/uploads/2011/12/2011-12-29-SNMD-musees-encore-des-records.pdf>. ↑
22. Olivier Donnat dénonce à ce propos une « thèse illusoire » qui reposerait sur une sorte de théorie du « ruissellement » : « plus l'offre culturelle sera riche, plus elle sera partagée par tous » (Donnat O. cité par Guerrin M., « Le sociologue qui casse le moral », *Le Monde*, 27 octobre 2018). ↑
23. *Culture Études*, n° 2 : *Cinquante ans de pratiques culturelles en France* (dossier rédigé par Lombarda P., Wolf L.), 2020-2. ↑
24. Depuis 2022, les musées de la ville de Strasbourg sont fermés deux jours par semaine pour générer plus d'économie d'énergie. ↑
25. Voir par exemple : la *Charte de développement durable de la filière événement*, en ligne : <http://www.eco-evenement.org/fr/charte-23.html> ; la *Charte des écomusées*, en ligne : <https://fems.asso.fr/wp-content/uploads/2020/08/Charte-ecomusees.pdf> ; la *Boîte à outils sur les pratiques muséales environnementales du comité international des Musées et Collections d'art moderne*, en ligne : <https://www.icom-musees.fr/actualites/cimam-boite-outils-sur-les-pratiques-museales-environnementales> ↑
26. Cette terminologie est empruntée à The Shift Project : *Décarbonons la culture ! Dans le plan de transformation de*

l'économie française. Rapport final, novembre 2021, en ligne : <https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2021/11/211130-TSP-PTEF-Rapport-final-Culture-v2.pdf>. ↑

27. Voir par exemple : Tronto J., « Du care », *Revue du Mauss*, n° 32, 2008, p. 243-265. ↑
28. Josse B., « Les institutions culturelles participent-elles à retarder la fin du monde ? », Intervention au cours du workshop *Écoresponsabilité dans la Culture*, Esch-sur-Alzette, Ministère de la Culture / KulturFabrik, 24 novembre 2022, en ligne : <https://gouvernement.lu/dam-assets/documents/actualites/2022/11-novembre/28-workshop-culture/texte-beatrice-josse-esch-241122.pdf>. ↑
29. Une plateforme visant la circulation des œuvres a été mise en place en 2023 dans le secteur des arts vivants (CooProg.eu) et, en 2024, dans le secteur des musiques actuelles. Une démarche similaire pourrait sans doute être adoptée pour certaines expositions. ↑
30. Ce néologisme désigne l'utilisation, par une entreprise privée, de la philanthropie et des arts pour améliorer sa réputation. ↑
31. Gignoux S., « Crise énergétique : les musées contraints, eux aussi, à la sobriété », *La Croix*, 4 octobre 2022, en ligne : <https://www.la-croix.com/Culture/Crise-energetique-musees-contraints-eux-aussi-sobriete-2022-10-04-1201236099>. ↑
32. Barrau A., « Pourquoi ne réagissons-nous pas à l'urgence climatique ? Et si nous interrogeons la question ? », *Univershifté*, 10 septembre 2022, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=cGn4cUc1X8o&t=0s>. ↑
33. Pour autant, certains musées ont décidé de s'en affranchir : le musée des Beaux-Arts de Lille a fait descendre la température en hiver à 18° C dans les collections permanentes et le musée des Beaux-Arts de Dijon a pu baisser la climatisation en été dans certaines de ses salles. Ce frein n'est donc pas insurmontable. ↑
34. Voir par exemple : Desvallées A., Mairesse F. (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007. ↑
35. Réveil Culture, *Étude réalisée sur 126 lieux, écoles, indépendants et acteurs institutionnels du secteur culture*, en ligne : https://drive.google.com/file/d/12PdNOHS_Hh6cyKVQJdk15C92DFHel_IE/view ; Réveil Culture, *Étude sur les connaissances des enjeux climatiques*, en ligne : http://reveilculture.fr/?page_id=902. ↑
36. Voir par exemple : Bourocher J., « Injonction paradoxale », Vandeveldé-Rougale A., Fugier P. (dir.), Gaulejac V. (de) (coll.), *Dictionnaire de sociologie clinique*, Toulouse, Érès, 2019, p. 365-367. ↑
37. Barrau A., *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité*, Paris, Michel Lafon, 2019. ↑
38. Désanges G., *Petit traité de permaculture institutionnelle pour un site de création contemporaine, vivant et productif*, Paris, Palais de Tokyo, (n.d.),

en ligne : <https://palaisdetokyo.com/ressource/petit-traite-de-permaculture-institutionnelle/>. [↑](#)

39. Une recherche action est une recherche qui a un double objectif : « transformer la réalité (élaboration d'un outil) et produire des connaissances concernant ces transformations ». Voir Hugon M.-A., Seibel C. (dir.), *Recherches impliquées, recherches action : le cas de l'éducation*, actes du colloque (Paris, 22- 24 octobre 1986), Bruxelles, De Boeck Université ; Paris, Éd. universitaires, 1988, p. 13. [↑](#)

Pour citer cet article : Céline Schall, "L'écoresponsabilité des expositions : au-delà des mesures techniques, une révolution axiologique", *exPosition*, 25 novembre 2024, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles9/schall-ecoresponsabilite-expositions/%20>. Consulté le 17 mai 2025.

Partager :

- [Cliquer pour imprimer\(ouvre dans une nouvelle fenêtre\)](#)
- [Cliquer pour envoyer un lien par e-mail à un ami\(ouvre dans une nouvelle fenêtre\)](#)
- [Cliquez pour partager sur Twitter\(ouvre dans une nouvelle fenêtre\)](#)
- [Cliquez pour partager sur Facebook\(ouvre dans une nouvelle fenêtre\)](#)
-

Auteur [Céline Schall](#) Publié le [25 novembre 2024](#) Catégories [N° 9/2024](#) Étiquettes [éco-responsabilité](#), [exposition](#), [musée](#), [transformation des valeurs](#), [transition écologique et sociale](#)