

Les communs culturels, quelle voie pour la création audiovisuelle ?

Mémoire du Master NES

Soutenu publiquement le 11 septembre 2018

par

Frédérique Dewynter

Promotion Les battements d'Ailes

sous la direction de Julien Milanesi

Jury : Julien Milanesi et Stéphane Hénin

À Mathieu

REMERCIEMENTS

Dans l'ordre d'apparition dans mon parcours professionnel, je tiens à remercier Pierre-Olivier Bardet, Hélène Le Coeur, Françoise Gazio, Alexandre Soullier, Sophie Parrault, François Bertrand, Chloé Jarry, Sylvie Gautier, Valérie Grenon, producteurs oeuvrant avec énergie, détermination et persévérance pour la création audiovisuelle culturelle, et qui m'ont tous appris énormément, chacun à leur façon.

Je remercie tout particulièrement mes deux mentors de coeur, tous deux attachés tout autant à la qualité artistique qu'aux qualités humaines :

Yvonnick Le Fustec, le premier producteur avec qui j'ai travaillé, et qui m'a mis le pied à l'étrier avec autant de savoir-faire que de gentillesse et de gaieté.

Jean-Stéphane Michaux, producteur d'immense talent, avec lequel j'ai eu la chance de collaborer plus récemment, le travail avec lui étant quotidiennement riche d'enseignements, autant professionnels que humains.

Je remercie également l'ensemble des enseignants du Master NES de l'Université Toulouse Jean-Jaurès, pour leur attachement à offrir un enseignement ouvert et hétérodoxe de qualité, dans un environnement universitaire qui le permet de moins en moins.

En particulier, je remercie Julien Milanesi pour la qualité de son accompagnement au travail de recherche, sa disponibilité, sa présence judicieuse, amicale et toujours pertinente.

Je remercie Maxime, mon compagnon, pour sa compréhension et son aide bienveillante pendant l'écriture de ce mémoire.

Enfin je remercie Basile, mon fils, pour sa joie de vivre qui me donne une énergie incroyable.

INTRODUCTION

Le travail de recherche qui fait l'objet de ce mémoire est un travail d'enquête, dont la motivation est le fruit de mon expérience personnelle. C'est pourquoi, le temps de cette introduction, je m'autoriserai à m'exprimer à la première personne.

En l'an 2000, fraîchement diplômée de Sciences Po, j'ai entamé une carrière dans l'audiovisuel, plus précisément dans des sociétés de production indépendantes produisant des films culturels. Ce fut tout d'abord dans le documentaire, puis dans la captation de spectacle vivant, un soupçon de fiction, et ces dernières années des expériences multimédias (applications, réalité virtuelle), mais toujours dans le domaine culturel, et toujours pour des diffuseurs du service public.

Durant ces 17 dernières années, j'ai donc pu observer de l'intérieur les mutations et les transformations de ce secteur, qui furent progressives, parfois imperceptibles, mais inéluctables, et qui avaient commencé bien avant mes débuts professionnels. La dictature de plus en plus forte de l'audimat, le renvoi de nos programmes dans les profondeurs de plus en plus nocturnes de la programmation, un sentiment grandissant que les diffuseurs finançaient les programmes culturels par obligation, pour satisfaire leurs quotas réglementaires, et de moins en moins par conviction. Et puis le formatage, auquel il est devenu de plus en plus difficile d'échapper, au grand désarroi de réalisateurs amputés de leur pouvoir de création : obligation d'utiliser un commentaire dans les documentaires, de respecter une durée de 52 minutes (ou exceptionnellement 90 minutes), obligation d'utiliser le doublage et voice-over au détriment du sous-titrage, interdiction des génériques sur fond noir, obligation d'inclure quelques minutes de "teasing" au début des programmes, sur le modèle américain, et puis, progressivement, injonction à la simplification des propos, à impulser de plus en plus de "divertissement"

dans tous les programmes, même dans un documentaire historique ou une captation d'opéra. Selon les termes d'un producteur avec qui j'ai eu plaisir à travailler, et qui défendait la création et le point de vue de l'auteur, les diffuseurs nous demandaient de "*mettre des Mickey*" dans l'ensemble des programmes culturels que nous produisions. Sans parler de la centralisation énorme de la production audiovisuelle en région parisienne, qui concentre la création audiovisuelle française, ou à tout le moins celle diffusée sans les réseaux télévisuels, autour d'une sorte de caste de réalisateurs parisiens.

J'ai vu la création s'appauvrir progressivement. La situation en 2000 n'était certes pas idéale, mais elle était vivable ! Pourtant, la France ne manque pas de talents, d'auteurs et de réalisateurs développant de formidables projets, ayant de réelles idées de mise en scène, je le sais pour avoir eu la chance d'en côtoyer un certain nombre. Elle ne manque pas non plus de public aujourd'hui pour l'audiovisuel culturel, j'en ai la conviction, et la vitalité des festivals qui ont lieu dans toutes les régions tend à le prouver. La légitimité de tout ce pan de la création audiovisuelle à exister ne me semble pas à démontrer.

Il reste à souligner que j'ai travaillé parmi les "privilegiés", au sein de sociétés de production ayant un nom et un réseau, et qui ne produisent la plupart du temps qu'avec le "sésame" du préfinancement par une chaîne de télévision, ce qui leur permettait notamment de rémunérer les équipes pour leur travail. À côté de cela, combien de films sont réalisés en auto-production, dans un assemblage de bouts de ficelle confinant à un travail d'équilibriste, pour une diffusion en festivals, et de plus en plus sur Internet grâce aux formidables moyens de diffusion aujourd'hui à notre disposition ? Il y a très peu d'argent pour faire ces films, mais en contrepartie la liberté de créer des formes originales. Il faudrait donc aujourd'hui choisir entre financement et liberté de création. Pour quelle raison ? Car il ne manque ni de talent, ni d'argent. C'est le lien entre les deux, il me semble, qu'il s'agit aujourd'hui de (re)construire.

J'ai donc souhaité mener une enquête. Comment imaginer une autre façon de créer, financer, et diffuser largement des contenus audiovisuels culturels de qualité ? Certains de mes anciens collègues m'ont fait remarquer que cette question était folle.

Qu'on ne pouvait pas produire autrement, qu'il n'y avait pas d'alternative sinon celle de la paupérisation. Je ne prétends pas ici apporter de solutions toutes faites, de mode d'emploi clair et définitif, mais seulement esquisser quelques pistes, quelques prémisses... un sillon peut-être à creuser.

Afin de mener cette enquête, donc, je devais me doter de nouveaux outils, chausser une nouvelle paire de lunettes, mes 17 années de production audiovisuelle m'ayant largement formatée à son fonctionnement actuel. La piste de l'Économie Sociale et Solidaire me paraissant la plus appropriée, j'ai intégré ce Master en Nouvelle Économie Sociale, et y ai glané un certain nombre de concepts théoriques et pratiques, à la manière d'un puzzle dont les pièces se sont assemblées progressivement. Entreprises de l'Économie sociale et solidaire, théorie du "libre", et théorie des communs, économies coopérative et collaborative... sont venus rejoindre et enrichir mes connaissances pratiques, juridiques et financières, de l'audiovisuel "traditionnel".

Ce mémoire est donc le fruit d'un croisement entre les compétences pratiques issues de mon parcours professionnel, et un nouveau cadre théorique fourni notamment par la théorie des communs, qui m'a énormément éclairée. Alors, puisqu'il faut en venir au fait, quelles nouvelles perspectives une approche en terme de communs culturels pourrait donc bien offrir à la création audiovisuelle ?

Tout d'abord, pour réfléchir à une alternative, il faut connaître notre point de départ. Nous commencerons par un bref rappel historique de l'histoire audiovisuelle française, et de la notion de service public, ainsi que ses évolutions récentes marquées notamment par la "révolution numérique". Face à ces profondes transformations, nous nous demanderons s'il est possible de penser la création audiovisuelle sous l'angle d'un commun culturel, avec une double filiation en termes de "libre" et de "commun", traditions théoriques sur lesquelles nous nous attarderons afin de définir un cadre d'analyse.

Dans un deuxième temps, en suivant le cadre analytique ainsi défini, nous nous demanderons quelles sont les “*enclosures*”¹ qui menacent la création audiovisuelle, et quels faisceaux de droits permettraient d’y répondre. En l’occurrence, nous aborderons la question du droit d’auteur, et des perspectives qu’il offre en renversant son caractère exclusif au profit d’une vision inclusive, porteuse de possibilités nouvelles en terme de diffusion. Le deuxième temps de cette partie portera donc sur des cas concrets de diffusion numérique “alternatifs”, et sur les enseignements qu’ils peuvent nous apporter.

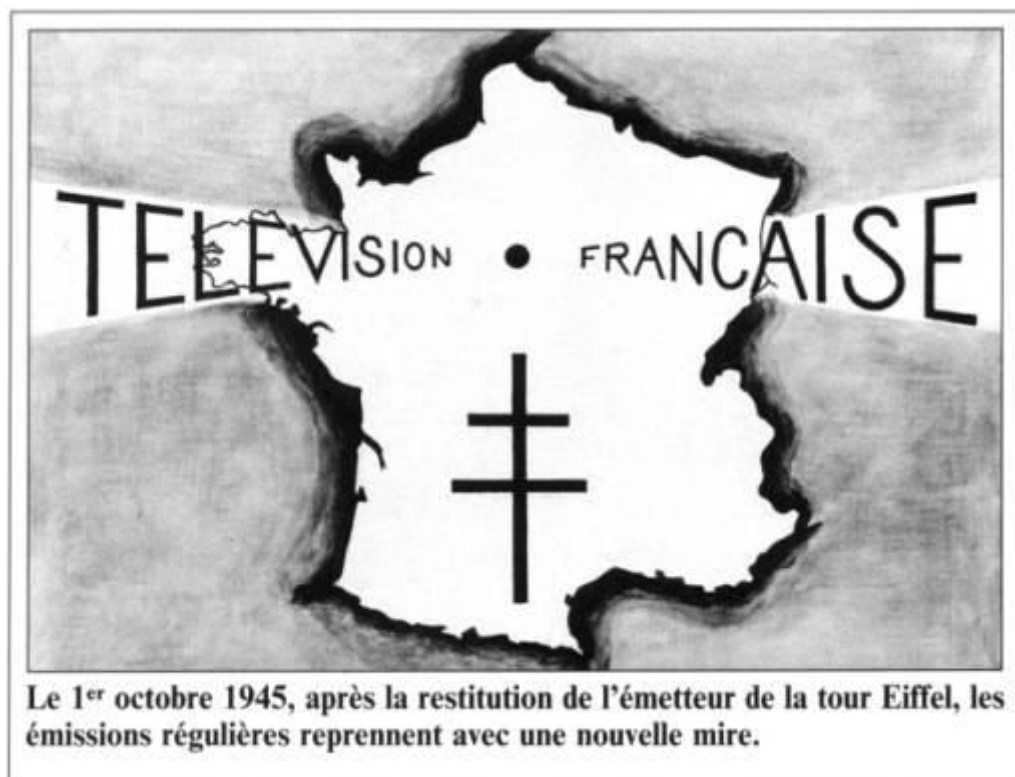
Cependant, malgré les perspectives ouvertes par ces nouveaux modèles de diffusion, la question de la production du contenu à diffuser reste centrale. Contrairement à d’autres types de communs de la connaissance, la création audiovisuelle a un coût de production important. Nous nous attacherons donc, dans une dernière partie, à chercher les voies possibles pour un mode de financement renouvelé de la création audiovisuelle, dans une troisième voie entre l’État et le marché. Pour cela, nous étudierons les apports possibles des modèles économiques hybrides de l’économie sociale et solidaire. Ces perspectives, cependant, ne nous semblent pas pouvoir être réellement effectives sans projet collectif conscient et cohérent. C’est pourquoi nous clôturerons notre réflexion sur la question des collectifs, ces “*commoners*” selon les termes de la théorie des communs. À quel niveau, à quelle échelle peut-on imaginer une organisation collective capable de porter cette transition de la création audiovisuelle vers une conception en terme de communs culturels, complétant et/ou remplaçant la conception en terme de service public que l’on pourrait considérer aujourd’hui comme obsolète ?

¹ Le terme d’*enclosures* n’a pas d’équivalent en français. Il est emprunté à la réforme agraire qui a transformé, en Angleterre, une agriculture traditionnelle dans le cadre d’un système de coopération et de communauté d’administration des terres en système de propriété privée. Les *enclosures* marquent la fin des droits d’usage. Nous y reviendrons.

PREMIÈRE PARTIE

LES OEUVRES AUDIOVISUELLES, UNE RESSOURCE CULTURELLE

Du service public de l'audiovisuel aux communs de
la connaissance



Mire de la Télévision Française au début des émissions officielles en 1945

1.1. État des lieux : du service public de l'audiovisuel et de ses dérèglements

Avant de se lancer dans l'aventure d'une recherche sur ce que pourrait être un autre écosystème pour la création audiovisuelle, avant de se pencher sur les alternatives en terme de production, de diffusion, et *in fine* de financement et de cadre législatif, il convient d'abord de revenir aux sources, afin de comprendre la façon dont fonctionne le système actuel.

1.1.1. Retour historique sur la notion de service public audiovisuel

1.1.1.1. Petite histoire de la télévision française²

Après une longue mise au point technique, entreprise dès les années 1920, les premières émissions expérimentales de télévision apparaissent en 1931, mais leur usage reste très limité jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. En 1948, ont lieu les premières retransmissions de grands événements en direct : c'est l'arrivée du Tour de France, ou encore la messe de minuit à Notre-Dame de Paris. Mais, surtout, en 1949 a lieu le 1^{er} journal télévisé, et la 1^{ère} speakerine, Jacqueline Joubert, fait son apparition, tandis que la redevance est mise en place sur les postes de télévision. C'est également l'année de la création de la RTF, Radiodiffusion-Télévision Française. Pour autant, le petit écran ne s'impose pas du jour au lendemain, et la couverture du territoire français ne sera effective qu'en 1960.

Il est important de rappeler que l'État a établi dès 1945 un monopole sur les ondes, et que la gouvernance de la radio et de la télévision françaises est un sujet

² L'histoire de la télévision française est ici très brièvement résumée. Pour une approche plus approfondie, voir :
Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, 401 p.

politique récurrent des années 1960, les revendications en vue d'une plus grande indépendance étant nombreuses, en particulier après Mai 68.

En février 1959, la RTF, qui était jusque là une administration au service du Ministère de l'Information, devient un établissement public industriel et commercial. Et c'est cinq ans plus tard, en 1964, qu'elle devient l'ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), bénéficiant d'un conseil d'administration et d'une tutelle allégée. Cependant, dans la réalité, le contrôle gouvernemental reste très présent.

En 1974, Valéry Giscard d'Estaing décide d'en finir avec l'ORTF, qu'il considère comme une structure tentaculaire et ingouvernable. L'ORTF est alors démembrée au profit de 7 entreprises publiques³, dont 3 chaînes de télévision : TF1, Antenne 2 et FR3. Tout en maintenant le monopole, cette nouvelle organisation met les 3 chaînes publiques en concurrence. La "course à l'audience" naît à cette époque, et la privatisation des années 1980 va l'exacerber. En effet, chaque chaîne a un intérêt financier à gagner des parts d'audience : la publicité représente un quart de leurs recettes, et la répartition de la redevance est en partie calculée en fonction des résultats d'audience.

Paradoxalement, c'est sous la présidence socialiste de la République française que la télévision s'ouvre à la privatisation, entre 1982 et 1987, avec Canal+, puis TF1 et M6. Cette entrée des intérêts privés s'accompagne cependant d'une étroite régulation, avec la création de la Haute Autorité de la communication audiovisuelle, ancêtre du CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel). Après les lancements d'Arte en 1992 et de La Cinquième en 1994, le paysage audiovisuel français se stabilise pendant une décennie, de 1995 à 2005, autour de 6 canaux hertziens, dont 3 publics et 3 privés.

³ Ces 7 entreprises comprennent Radio France, TDF (TéléDiffusion de France, opérateur d'infrastructures possédant la plateforme hertzienne), la SFP (Société Française de Production, qui était une entreprise publique de production audiovisuelle avant d'être privatisée en 2001), l'INA (Institut National de l'Audiovisuel, chargé notamment d'archiver les productions audiovisuelles), et les 3 chaînes de télévision : TF1, Antenne 2 et FR3.

Avec le lancement de la TNT⁴ gratuite en mars 2005, la France entre dans l'ère de l'offre télévisuelle abondante, en portant presque du jour au lendemain le nombre de canaux disponibles sur le réseau hertzien à 18, et jusqu'à 27 aujourd'hui. Cette révolution met à mal les équilibres entre les chaînes, qui n'avaient évolué qu'à la marge depuis 10 ans. Pour faire face à ces nouveaux entrants, les chaînes historiques adoptent une stratégie de rachat de fréquences afin de développer des offres multi-chaînes.

Cette stratégie est cependant rapidement rendue caduque par une autre révolution bien plus profonde, celle du numérique, qui se joue cette fois à l'échelle mondiale. Les usages des téléspectateurs se transforment profondément, avec la consommation de contenus délinéarisés "à la carte" au lieu d'une consommation de flux. Mais surtout, l'ensemble de l'écosystème de la télévision doit faire face à l'irruption de nouveaux grands acteurs internationaux, comme beIN Sports sur le marché des droits sportifs, ou comme Netflix et Amazon dans le domaine de la SVOD. Nous nous attarderons plus loin sur cette "révolution numérique", car ses conséquences ont une importance majeure dans notre conception de l'avenir de la création audiovisuelle.

1.1.1.2. Le service public de l'audiovisuel : explication et conséquences

Comme nous le rappelle ce bref historique de la télévision française, l'empreinte génétique de la télédiffusion française est celle de son rapport à l'État, qui fut à l'origine un monopole, et dont découle le service public de l'audiovisuel tel que nous le connaissons.

Mais attardons-nous sur ce terme de "service public". Car certaines notions, bien que fréquemment utilisées et connues de tous, s'avèrent parfois les plus mal définies. Il en est ainsi de la notion de "service public", souvent confondue avec celle de "secteur

⁴ À l'étude depuis les années 1990, la TNT (Télévision Numérique Terrestre) est lancée le 31 mars 2005 en France métropolitaine sous les normes DVB-T MPEG-2. Elle permet alors de diffuser cinq fois plus de chaînes que la télévision analogique.

public”, notamment dans son application au secteur de l’audiovisuel. Alors, de quoi parle-t-on exactement ?

Pour une analyse “organique” du service public, nous reprendrons la définition générale qu’en donne Emmanuel Derieux⁵, à savoir que le service public recouvre une activité totalement ou partiellement prise en charge, financée ou contrôlée par la collectivité publique, et ceci afin de satisfaire un besoin considéré comme général ou public.

Pour ce qui est de sa définition “fonctionnelle”, les missions du service public de l’audiovisuel sont traditionnellement résumées comme celles d’informer, d’éduquer, de cultiver et de distraire, proches de l’idéal de l’éducation populaire. Elles semblent cependant plus complexes. En août 2000, un article 43-11⁶ est venu préciser ces missions ; nous le retranscrivons ici dans son intégralité, tant le détail de sa rédaction semble significatif de la complexité des enjeux qui y sont rattachés. Ainsi donc, les sociétés de programme de radio et de télévision du secteur public :

“poursuivent, dans l'intérêt général⁷, des missions de service public. Elles offrent au public, pris dans toutes ses composantes, un ensemble de programmes et de services qui se caractérisent par leur diversité et leur pluralisme, leur exigence de qualité et d'innovation, le respect des droits de la personne et des principes démocratiques constitutionnellement définis. Elles présentent une offre diversifiée de programmes en modes analogique et numérique dans les domaines de l'information, de la culture, de la connaissance, du divertissement et du sport. Elles favorisent le débat démocratique, les échanges entre les différentes parties de la population ainsi que l'insertion sociale et la citoyenneté. Elles assurent la promotion de la langue française et mettent en valeur le patrimoine culturel et

⁵ Emmanuel Derieux, “Service public de l'audiovisuel. Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics”. Mis en ligne le 15 février 2017, consulté le 01 août 2018.

URL : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/monde-syndical/>

Emmanuel Derieux est Professeur à l’Université Panthéon-Assas (Paris II), spécialiste du droit des médias

⁶ LOI n° 2000-719 du 1er août 2000 modifiant la loi no 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

⁷ Il serait intéressant d’introduire ici un débat sur la notion d’intérêt général, sa pertinence et sa validité. Cette notion est en effet abondamment citée pour justifier l’existence de services publics, d’actions publiques, des lois et règlements, sans qu’en soit donnée une définition précise, ni la méthode permettant d’en définir les contours. Il serait également pertinent d’opérer sa distinction d’avec les notions d’intérêt commun, d’intérêt public ou encore d’intérêt collectif. Cependant, ces questions n’étant pas au coeur du propos de ce mémoire, nous n’aurons pas l’espace de les aborder ici.

linguistique dans sa diversité régionale et locale. Elles concourent au développement et à la diffusion de la création intellectuelle et artistique et des connaissances civiques, économiques, sociales, scientifiques et techniques ainsi qu'à l'éducation à l'audiovisuel et aux médias. Elles favorisent, par des dispositifs adaptés, l'accès des personnes sourdes et malentendantes aux programmes qu'elles diffusent. Elles assurent l'honnêteté, l'indépendance et le pluralisme de l'information ainsi que l'expression pluraliste des courants de pensée et d'opinion dans le respect du principe d'égalité de traitement et des recommandations du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. Les organismes du secteur public de la communication audiovisuelle, pour l'exercice de leurs missions, contribuent à l'action audiovisuelle extérieure, au rayonnement de la francophonie et à la diffusion de la culture et de la langue françaises dans le monde. Ils s'attachent à développer les nouveaux services susceptibles d'enrichir ou de compléter leur offre de programmes ainsi que les nouvelles techniques de production et de diffusion des programmes et services de communication audiovisuelle. Chaque année, un rapport est déposé au Parlement afin de faire l'état de l'application des dispositions du présent article. »

Ces missions sont donc étendues et très diverses, et le détail des obligations de “service public” est déterminé précisément par les cahiers des charges et les contrats d’objectifs et de moyens des chaînes de télévision, qui sont pluriannuels et signés avec l’État. En contrepartie de ces engagements quant aux conditions de gestion et la nature des programmes, l’État garantit, pour la même période, des moyens financiers à ces entreprises du secteur public.

Les chaînes de télévision sont devenues un maillon central dans le processus de financement des oeuvres audiovisuelles. Car non seulement elles participent au financement des films, mais l’obtention d’un engagement financier d’une télévision est absolument nécessaire pour prétendre à un certain nombre d’autres aides. Pour bien comprendre ce rôle central, il nous faut expliquer très brièvement ici le fonctionnement du CNC (Centre National de la Cinématographie).

Comme pour les aides publiques au cinéma, les aides à l'audiovisuel sont gérées par le CNC. Ces aides transitent principalement par le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (Cosip), créé en 1986. Le Cosip étant alimenté principalement par une taxe prélevée sur le chiffre d'affaires des chaînes de télévision, l'un des critères d'éligibilité des oeuvres produites pour bénéficier d'un soutien public est d'être financée par l'apport d'un ou plusieurs services de télévision alimentant le Cosip, pour un minimum de 25% de son coût définitif⁸.

Ainsi, seuls les programmes bénéficiant déjà d'un apport financier en coproduction ou en pré-achat de droits par une chaîne de télévision ont accès à l'essentiel des soutiens publics, alors même qu'il existe aujourd'hui d'autres modes de diffusion des oeuvres audiovisuelles. On assiste ici à un processus de consolidation de la position de gagnants, à un "effet Matthieu" de la culture : *"car on donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance ; mais à celui qui n'a pas, on lui ôtera même ce qu'il a."*⁹

Dans le même temps, ces missions de service public ont été mises à mal par les réformes successives de l'audiovisuel public, soumises au déterminant économique. S'est imposée une vision principalement marchande et financière, qui a conduit à adapter ce service public aux logiques du "marché audiovisuel"¹⁰.

Cette tendance est présente dès le processus de privatisation des années 1980. À cet égard, dès 1986 et la privatisation de TF1 (qui représentait, rappelons-le, 40% de l'audience et 55% du marché publicitaire), le Ministre de la Culture et de la Communication de l'époque, François Léotard, a déclaré que *"le service public est mort. Le service public est un astre dont la lumière nous parvient encore mais qui est mort"*¹¹.

⁸ Pour plus de détails sur ce mécanisme de financement, que nous avons ici largement simplifié, on pourra consulter notamment : Frédérique Picard, "Le compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels", *LEGICOM*, 1999/1, n°17, p. 91-99.

⁹ Nouveau Testament, Évangile selon Matthieu, Chapitre 25, à la fin de la parabole des talents. L'effet Matthieu d'accumulation des avantages dans un contexte socio-économique a été repéré il y a 50 ans par le sociologue américain Robert K. Merton.

¹⁰ Pour une analyse détaillée de ces processus, on pourra consulter : Regourd, Serge. « Archéologie du service public audiovisuel : quel passé pour quel futur ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, no. 2, 2013, pp. 27-37.

¹¹ F. Léotard, Sénat, 26 juin 1986 J.O Débats, p.2013.

1.1.2. Des pratiques audiovisuelles émancipées de la culture : regard critique sur l'État et le marché

Le service public de l'audiovisuel a fait face à un double mouvement de contrainte, lui rendant impossible de remplir ses missions d'information, de culture et de connaissance : un effet pervers des subventions publique du côté de l'État, et une adaptation à la logique financière d'un "marché audiovisuel".

1.1.2.1. Du côté de l'État : une critique de l'exception culturelle

Le concept d'exception culturelle est apparu à partir de 1986 lors de l'Uruguay Round sur la libéralisation du commerce des services¹². Ce terme a été forgé par les organisations professionnelles de l'audiovisuel et du cinéma, conjointement avec les sociétés d'auteur, afin de s'opposer au GATT (General Agreement on Tariffs and Trade)¹³. L'exception culturelle défend l'idée selon laquelle les oeuvres cinématographiques et audiovisuelles ne sont pas assimilables à de simples marchandises, et doivent par conséquent faire exception aux règles du marché.

Ce concept d'exception culturelle comprend deux modalités d'application :

- des mesures protectionnistes, avec la mise en place pour les chaînes de télévision de quotas de production et de diffusion d'oeuvres d'expression originale française (EOF)¹⁴
- des subventions à la culture, distribuées selon la politique culturelle du pays.

¹² L'Uruguay Round, est le dernier et le plus important des cycles de négociations internationales ayant eu lieu dans le cadre de l'Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (AGETAC), entre 1986 et 1994.

¹³ Pour une description historique et une analyse plus complètes :

Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 63 p.

¹⁴ Les décrets dits "Tasca" du 17/01/1990 mettent en place deux types de quotas pour les chaînes de télévision:

- des quotas de production, par l'investissement d'une part déterminée de leur chiffre d'affaires dans la production d'oeuvres françaises
- des quotas de diffusion : les chaînes doivent consacrer 40% de leur temps d'antenne à des oeuvres d'expression originale française (EOF)

Ces mesures sont bien sûr critiquées par les libéraux, en tant qu'elles constituent une attaque frontale au libre échange. Elles reçoivent également des critiques à propos du clientélisme qu'elles peuvent occasionner¹⁵. Mais il existe également une autre critique, qui concerne les effets de telles mesures sur le contenu des oeuvres produites. En effet, étant donné la subjectivité inhérente au jugement sur la valeur d'une oeuvre artistique, l'attribution de ces subventions reflète un choix imposé par la puissance publique, et in fine par l'État. C'est ce qu'exprime notamment ici Raymond Ruyer : *“Une culture établie, protégée, subventionnée, constituée en église ou chapelle vivant aux dépens du public risque fort de n'être qu'une fausse culture.(..) La vraie culture, le vrai sport, l'art véritable comme la vraie religion, est plus réellement démocratique. Elle est plus réellement et plus spontanément demandée. Elle ne va pas de haut en bas, jusqu'au peuple, à partir de mystérieux arcanes habités par des grands prêtres.”*¹⁶

Au-delà de ses effets pervers, ce modèle d'exception culturelle s'est épuisé, et a été remplacé progressivement sous l'effet de la mondialisation et des mutations technologiques par la notion de “diversité culturelle”, moins contraignante¹⁷. En périodes de baisse des moyens, la dépense publique en faveur de la culture est passée à l'arrière-plan d'autres priorités.

1.1.2.2. Du côté du marché : critique du modèle hybride de l'audiovisuel

D'un autre côté, les missions de service public ont été mises à mal par la soumission des diffuseurs à une vision marchande et financière. En effet, le financement de l'audiovisuel fonctionne sur un modèle hybride, qui le rend instable. Il s'agit d'un

¹⁵ À ce sujet, et même s'il est assez caricatural, on peut lire ce virulent article de Daniel Benbassat : Daniel Benbassat, « Qu'est ce que l'exception culturelle française ? », *Contrepoints*, 16 juin 2013

¹⁶ Raymond Ruyer, *Éloge de la société de consommation*, 1970, p.152

¹⁷ Ce glissement sémantique a notamment été effectué par Jean-Marie Messier, à la suite de la fusion-acquisition de Canal Plus avec Vivendi, au terme de laquelle est né le groupe Vivendi-Universal. Dans un article publié dans le journal *Le Monde* le 10 avril 2001 sous le titre “Vivre la diversité culturelle”, il récuse “l'exception culturelle à la française” et lui oppose clairement “la diversité culturelle à laquelle le monde aspire” et que “Vivendi incarne”.

marché biface¹⁸ : la chaîne vend à la fois des programmes à des téléspectateurs et de l'espace publicitaire à des annonceurs. S'opère alors une convergence vers des programmes supposés satisfaire les téléspectateurs, à l'origine de la standardisation et du règne de l'audience¹⁹.

Dans une étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle, réalisée en janvier 2016, le Conseil Supérieur de l'audiovisuel résume ainsi le "marché" de l'audiovisuel : *"Le secteur de la production audiovisuelle est la rencontre entre une offre constituée par les programmes produits par les entreprises de production du secteur et une demande des diffuseurs visant à établir leurs grilles dans l'objectif de générer des recettes publicitaires et/ou de parrainage, des recettes d'abonnement et/ou de satisfaire à des objectifs de service public."*²⁰

Les effets de la course à l'audience, dans un objectif de rentabilité financière, sont bien connus et nous les avons déjà évoqués : glissement progressif des grilles de programmes avec la mise en avant, aux heures de grande écoute, de programmes de divertissement et d'émissions de variété, au détriment des programmes d'information et de culture, mais également standardisation des formats et des contenus.

Comme le résume un professionnel dans le domaine de la fiction : *"Actuellement, dans le système fortement hiérarchisé mis en place pour la fiction à la télévision, chacun s'efforce d'interpréter la pensée supposée de la personne qui, dans le processus de décision, est placée au-dessus de lui. Le tout conditionné par le surmoi de la régie publicitaire. Se forme ainsi un large faisceau d'interventions qui tendent à domestiquer l'imaginaire et à brider toutes velléités de renouvellement."*²¹

¹⁸ un marché biface est un type de marché dont l'agencement entretient – voire nécessite – l'existence de deux clientèles tout à fait différentes mais interdépendantes pour les produits ou services qui y sont échangés.

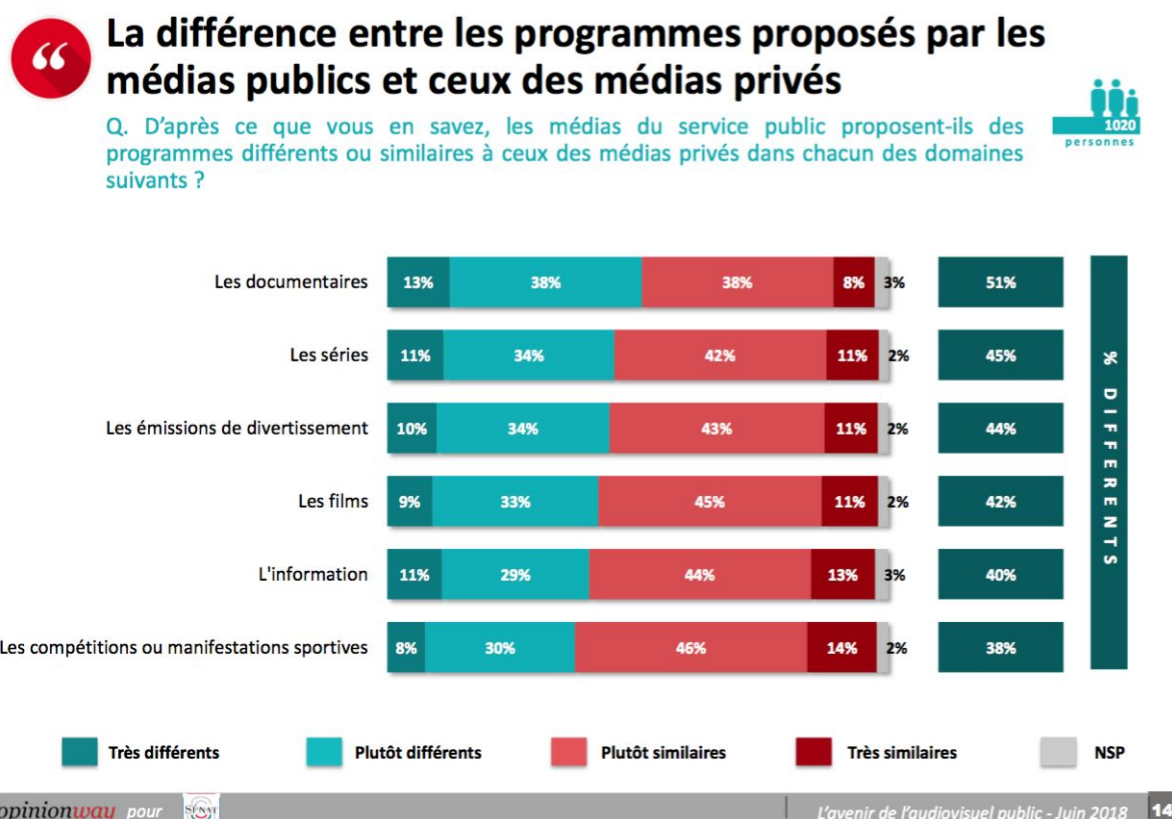
¹⁹ Nathalie Sonnac « Médias et publicité, ou les conséquences d'une interaction entre deux marchés », Le Temps des médias n° 6, printemps 2006, p. 49-58

²⁰ Étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle, Janvier 2016, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, Direction des études, des affaires économiques et de la prospective.

²¹ Groupe 25 Images, *Un film de*, CST (Commission Technique supérieure de l'image et du son), 2001, p. 9.

La réforme de l’audiovisuel de 2009, visant à supprimer progressivement la publicité sur les chaînes publiques, ne semble pas avoir eu d’effets sur cette standardisation. En effet, l’audiovisuel public en est sorti plutôt affaibli, en raison du manque à gagner financier qui n’a pas pu être compensé par les taxes instaurées sur la publicité diffusée sur les chaînes privées et sur les services fournis par les opérateurs de communications électroniques. Cette politique ne s’est pas accompagnée d’un renforcement des missions culturelles des chaînes publiques, et surtout les chiffres de l’audience ont continué à guider les choix de programmation des responsables d’antenne.

Dans ce contexte, il est difficile aujourd’hui de différencier réellement, du point de vue des programmes qu’elles diffusent, les chaînes publiques des chaînes privées. Un sondage réalisé en juin 2018 par Opinion Way pour le Sénat²² est à cet égard révélateur :



²² “L’avenir de l’audiovisuel public”, sondage opinion Way pour le Sénat, juin 2018. Accessible ici : www.senat.fr/fileadmin/Fichiers/Images/evenement/colloque/audiovisuel_public/OpinionWay_pour_le_Senat_-_L_avenir_de_l_audiovisuel_public_-_Juin_2018.pdf

1.1.3. Le nouveau paysage numérique, une “révolution informationnelle”

“Les médias de masse ne seraient plus bientôt que de lointains souvenirs d’une époque révolue. Les règles du jeu socio économique ont changé. Nous serions rentrés dans l’ère matricielle du réseau, tant une part grandissante des pratiques informationnelles et communicationnelles s’y déroulent désormais.”²³

1.1.3.1. Une concentration de la puissance financière, mais de nouvelles possibilités de création et de diffusion

Au cours de la dernière décennie, la révolution numérique a bouleversé le secteur audiovisuel. La diversification des plateformes de diffusion télévisuelle, l’accroissement du nombre de chaînes, l’arrivée de nouveaux entrants, l’essor des services audiovisuels à la demande et l’évolution des modes de consommation des contenus ont bouleversé les industries culturelles²⁴.

Les évolutions techniques ont fait converger l’informatique, les télécommunications et la télévision : la technologie numérique peut être utilisée pour des usages multiples (télévision, téléphone, ordinateurs), et un même signal peut être émis à partir de plates-formes différentes, réseau hertzien, réseaux filaires ou diffusion satellite. Le nombre de canaux possibles est multiplié, entraînant le passage de la pénurie à l’abondance. Cette convergence s’est traduite par la mise en oeuvre de nouveaux services, le plus souvent interactifs, et aboutit à terme au mariage d’Internet et de la télévision.

Le secteur de la communication s’est donc ouvert à des opérateurs industriels, dont la puissance financière est bien supérieure à celle des acteurs habituels de

²³ Maud Pélissier et Nicolas Pélissier, *Métamorphoses numériques*, Paris, L’Harmattan, 2017, p.15.

²⁴ À ce sujet on pourra consulter l’ouvrage de Philippe Chantepie et Alain Le Diberder, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, Collection Repères n°408, 2010, 128 p.

l'audiovisuel. C'est l'apparition des méga-entreprises de l'Internet, ou "géants du Web", d'envergure mondiale : Amazon, Apple, Facebook, Google, Microsoft, Netflix, etc.

Pour ce qui concerne la culture, ces géants du numérique "*utilisent les pratiques de création (...) pour construire de grands vecteurs, asservissant les biens culturels et de connaissance*"²⁵. C'est ce que Hervé Le Crosnier²⁶ appelle le "capitalisme informationnel" et Michel Bauwens²⁷ le "capitalisme cognitif-netarchique".

Les grandes chaînes de télévision, en tant que médias centralisés, sont longtemps restées à distance de cette "révolution informationnelle". En effet, elles se trouvaient initialement dans une position de domination des marchés, car elles en contrôlaient les canaux de distribution, la bande hertzienne étant une ressource limitée. Assises sur cette domination, elles ont d'abord traité par le mépris l'irruption de nouvelles formes d'échange de l'information. Elles ont par la suite développé leurs propres services de vidéo à la demande, mais sont restées largement en retard.

Si l'on se place d'un autre point de vue, le protocole Internet fut dès l'origine conçu comme une architecture de projet social, comme un réseau rassemblant des pairs. L'émergence du web 2.0 a pour caractéristique de permettre aux utilisateurs eux-mêmes de produire des contenus (texte, images, vidéos, etc.), et de rendre techniquement possible leur large diffusion, ainsi que le partage des fichiers sur des réseaux "pair à pair" (peer to peer). Le numérique ouvre donc la possibilité d'une création distribuée, avec un très faible coût d'entrée, de reproduction et de partage. Plusieurs centaines de millions de personnes dans le monde peuvent aujourd'hui utiliser le Web pour des recherches de connaissances.

²⁵ Hervé Le Crosnier, "Les communs de la connaissance", *Les Possibles* (en ligne), n°5, hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/les-communs-de-la-connaissance>

²⁶ Hervé Le Crosnier est enseignant-chercheur à l'Université de Caen. Ses recherches portent notamment sur les relations entre Internet, et plus généralement le numérique et la société. Il travaille également sur la théorie des biens communs, et sur la communication scientifique.

²⁷ Michel Bauwens est un informaticien belge, théoricien du pair à pair, auteur et conférencier sur des sujets technologiques et culturels innovants.

Ainsi, les propriétés techniques de l'internet rendent possible à la fois l'émergence de nouvelles formes d'écriture, de partage et de création de contenus, qui participent à un renouveau de la coopération et au développement culturel, et à la fois une immense concentration de la puissance chez quelques méga-entreprises qui parviennent à s'appropriier l'information et à contrôler son utilisation.

Les usagers ont le pouvoir de décider ce qu'ils souhaitent en faire, mais comme le dit Philippe Aigrain²⁸ : *“Avant que les bénéfices des nouvelles formes de coopération ne s'imposent, nous vivons une période dans laquelle ce sont des mécanismes de propriété (brevets, droits d'auteur patrimoniaux) et de contrôle centralisé par de grandes firmes qui s'emparent des techniques informationnelles.”*²⁹

1.1.3.2. Face à ces mutations, quel avenir pour le service public ?

La question du service public à l'heure du numérique alimente des débats depuis de nombreuses années, sans qu'une réponse commune et structurée n'ait pu être trouvée. En atteste ce récent colloque organisé par la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication du Sénat, au titre éloquent : *“Comment réenchanter l'audiovisuel public à l'heure du numérique”* ?



Les développements récents de la politique audiovisuelle française n'incitent pas à l'optimisme. En effet, en réaction au développement des grandes plateformes (type

²⁸ Philippe Aigrain est docteur en informatique et chercheur. Ses idées sont devenues emblématiques dans le militantisme en faveur des **biens communs** et contre les abus de la **propriété intellectuelle** et de l'appropriation de l'**information** par quelques-uns.

²⁹ Philippe Aigrain, *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005.

Netflix) qui captent une partie de l'audience, a été annoncée il y a deux mois par France Télévisions, TF1 et M6 la création d'une plateforme commune de vidéo à la demande par abonnement, dénommée Salto.fr³⁰.

Dans une ambition affichée de proposer un "Netflix à la française", ce sont donc les plus gros groupes de l'audiovisuel français, public et privés, qui se sont regroupés. Les contenus disponibles seraient ceux de TF1, TMC, TFX, LCI, France 2, 3, 4, 5 et Ô, Franceinfo.fr, M6, W9 et 6ter. Même si nous avons pour l'instant assez peu d'informations fiables, il semblerait que cette plateforme proposera deux types d'offres, une basique entre 2 et 5 euros pour un direct et *replay* sur une fenêtre plus grande qu'aujourd'hui, et une entre 7 et 8 euros qui proposerait plus de programmes (films, séries, documentaires, etc.).

C'est donc une alliance entre le public et le privé qui a été privilégiée alors que d'autres discussions avaient eu lieu, en faveur de l'ouverture d'une plateforme conjointe de l'ensemble des acteurs publics de l'audiovisuel :

- le 15 juin 2015 avait été publiée une note "Audiovisuel public : tous ensemble vers le numérique"³¹ par le *think tank* socialiste Terra Nova, soutenue par deux dirigeants anonymes de l'audiovisuel public. Cette note préconisait de rassembler les contenus audiovisuels publics sur une seule et même plateforme numérique, à l'image de la BBC en Grande-Bretagne. L'idée de cette plateforme commune avait pour but, non seulement de suivre l'évolution du web vers des interfaces toujours plus intuitives, mais surtout d'apporter une solution à la fragmentation de l'audiovisuel public, qui ne permet pas de passerelles entre la télévision et la radio.
- En novembre 2017, France Télévisions annonçait vouloir lancer en 2018 un "Netflix du service public", c'est-à-dire une plateforme publique de vidéo en ligne sur abonnement, en collaboration avec l'INA³². Radio France, Arte et

³⁰ Le communiqué de presse du 15 juin 2018 est accessible en ligne : www.salto.fr

³¹ Louis-Cyrille Trébuchet, Benjamin Amalric, Audiovisuel public, tous ensemble vers le numérique, Terra Nova, 15 juin 2015.

URL : <http://tnova.fr/notes/audiovisuel-public-tous-ensemble-vers-le-numerique>

³² Rédaction Europe1.fr, "L'INA propose de bâtir une plateforme VOD commune avec France Télévisions", mis en ligne le 14 novembre 2017, consulté le 03 août 2018. URL :

France Médias Monde (France 24, RFI, Radio Monte Carlo Doualiya) avaient également été consultés. L'INA souhaitait par ailleurs profiter de ce rapprochement pour constituer une "université du service public" dédiée à la formation aux métiers de l'audiovisuel et du numérique.

Les chaînes du service public, sous l'impulsion de la politique gouvernementale, ont donc préféré unir leurs forces avec les chaînes privées afin de tenter de s'imposer face aux géants du Web. Mais, en essayant de copier leur modèle, n'en oublient-elles au passage leur mission ?

À ce stade, il semble légitime de se demander si l'on peut, et si l'on doit encore défendre le service public de la télévision. On constate d'ailleurs que le nombre de ses défenseurs universitaires s'est réduit³³.

Parmi ses indéfectibles partisans, on peut citer Nicholas Garnham³⁴, qui a publié de nombreux articles³⁵. Pour lui, le marché demeure l'ennemi, qui réduit les choix véritables et exploite le changement technologique en renforçant les inégalités entre entreprises et consommateurs. Il considère également que le service public demeure seul capable de satisfaire un vaste éventail de goûts et pas seulement les goûts susceptibles de générer les plus grands profits.

Mais il est à noter que Nicholas Garnham rattache le service public moins à l'Etat qu'à la sphère publique Habermassienne³⁶, un troisième terme entre l'Etat et le

<http://www.europe1.fr/medias-tele/lina-propose-de-batir-une-plateforme-vod-commune-avec-france-telev-isions-3492188>

³³ Jérôme Bourdon, « Le service public de la radiotélévision : l'histoire d'une idéalisation », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, no. 2, 2013, p. 15-26.

³⁴ Nicholas Garnham est professeur à l'Université de Westminster, dans le champ académique des Media Studies. Ses recherches portent principalement sur l'histoire anglaise, l'architecture et le cinéma.

³⁵ Parmi les articles de Nicholas Garnham, on peut citer par exemple :

- "Public Service versus the Market", *Screen*, vol. 5 no. (1), 1983, p. 6-27
- "The Media and the Public Sphere", in G Murdock, P Golding, P Schlesinger (eds) *Communicating Politics*, Leicester: Leicester University Press, 1986
- "A Response to Elizabeth Jacka's "Democracy as Defeat"", *Television & New Media*, vol. 4 no. (2) p. 193-200.

³⁶ Même s'il est périlleux de résumer cette thèse de Jürgen Habermas, nous précisons qu'il considère la sphère publique comme faisant suite à un mouvement de privatisation (dans le sens du domaine « privé ») à l'intérieur des sociétés occidentales. Elle met en œuvre une communication entre des personnes

marché. Richard Collins³⁷ a suggéré une généalogie proche, une filiation entre les Lumières et le service public de l'audiovisuel, capable d'autonomiser la raison humaine, d'aider "à sortir de l'état de tutelle", selon la célèbre formule de Kant³⁸.

Ces conceptions du service public, que mettent en avant ces auteurs pour le défendre, nous intéressent tout particulièrement car elles le posent comme un troisième terme entre État et marché. Mais il nous semble que, pour être effectif, ce troisième terme pourrait gagner à faire l'objet d'une approche en terme de "commun de la connaissance" ou de "commun de la culture", plutôt qu'en terme de service public de l'audiovisuel.

privées, qui vont se constituer en tant que public. Cette sphère publique est d'abord politique, et constitue un espace de discussion qui échappe à l'emprise de l'état.

³⁷ Richard Collins, *Television, Policy and Culture*, London, Routledge, 1992.

³⁸ Dans le texte d'Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les lumières ? (Was ist Aufklärung)*, 1784.

1.2. Une approche en terme de communs de la connaissance

Comme nous l'avons vu, les chaînes de télévision publiques avaient initialement reçu de l'État, dans l'intérêt général³⁹, des missions d'information et de diffusion culturelle. Face à ses évolutions, nous pouvons légitimement nous interroger sur la nécessité de cette centralité de l'État. Les théories du 'libre et du 'commun' peuvent nous apporter des éléments de réponse. En effet, comme le précise Marie Cornu⁴⁰, "*la notion de communs met également en jeu le rôle de l'Etat et de la propriété publique : sont-ils toujours aptes à préserver l'intérêt collectif?*"⁴¹

1.2.1. Mouvement du "libre" et mouvement du "commun"

À la suite de Benjamin Coriat⁴², nous souhaitons appuyer notre recherche sur deux terrains théoriques de référence. D'une part les travaux initiés par Richard Stallman autour du logiciel libre, et notamment leur partie dédiée au droit d'auteur et à la notion de domaine public. D'autre part les travaux conduits sur les communs à partir d'Elinor Ostrom et l'école d'Indiana, ainsi que leur développement sur les communs informationnels et de la connaissance.

³⁹ Cf. page 12 du présent mémoire.

⁴⁰ Docteur en droit et Directrice de recherche au CNRS, Marie Cornu travaille principalement sur le droit du patrimoine naturel et culturel, et sur le droit de l'art qu'elle interroge notamment sous l'angle du commun.

⁴¹ Marie Cornu et al., "Genèse d'un ouvrage collectif : le *Dictionnaire des biens communs*", *Revue internationale des études du développement* 2018/1 (N° 233), p.185-201.

⁴² Benjamin Coriat, "Qu'est-ce qu'un commun ? Quelles perspectives le mouvement des communs ouvre-t-il à l'alternative sociale", *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Publié le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/qu-est-ce-qu-un-commun>

1.2.1.1. Le mouvement du “libre”

Le mouvement autour du logiciel libre (free software) est issu des bouleversements apportés par l'internet et des pratiques propres au monde de la recherche en informatique, qui ont amené à une réflexion sur les vertus de la circulation de l'information.

La société américaine AT&T avait développé, en coopération étroite avec des universitaires, un système d'exploitation nommé UNIX, qu'elle distribuait depuis 1976 pour le seul prix de son support de mise à disposition. Ce système était notamment utilisé par l'ensemble des communautés académiques. En 1982, en décidant de passer à une politique de licence plus restrictive, AT&T déclencha une forte réaction, qui aboutit notamment à la création en 1984 de la Free Software Foundation par Richard Stallman, et au lancement du mouvement du logiciel libre.

Conscient dès le départ d'oeuvrer à une émancipation culturelle fondamentale, Richard Stallman affirme que les bénéfices sociaux de l'informatique sont restreints si les utilisateurs n'ont pas la liberté de copier, modifier et distribuer les logiciels qu'ils utilisent. Considérant la libre circulation de l'information comme l'une des conditions du progrès social, il décide avec la Free Software Foundation de développer l'ensemble des outils logiciels nécessaires pour les usages généraux de l'informatique, et de garantir que ces outils restent disponibles sous un régime ouvert à l'ensemble des utilisateurs. Huit ans plus tard, ce projet donnait naissance à un système d'exploitation complet constitué des outils de GNU et du logiciel d'exploitation Linux développé par Linus Torvalds. Le nom GNU est un acronyme qui signifie en anglais « *GNU's Not UNIX* » (littéralement, “*GNU n'est pas UNIX*”). Il reprend les concepts et le fonctionnement d'UNIX, mais en le plaçant sous licence libre⁴³.

Pour les participants au mouvement des logiciels libres, l'accès libre et universel à l'information doit être protégé et garanti, puisque l'usage de l'information par une

⁴³ Traduction française officielle du projet GNU par Richard Stallman : <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html>

personne n'empêche pas son usage pour toute autre, en tant qu'elle est un bien immatériel non rival. L'information doit être universellement accessible.

Cette conception de l'accès libre et universel n'est pas une caractéristique des communs dans la tradition héritée des travaux d'Elinor Ostrom⁴⁴, qui s'est historiquement fondée à partir d'une réflexion sur la préservation de ressources matérielles rivales, qui ne lient donc que des membres de communautés précises et restreintes associées autour de l'usage d'une ressource particulière.

Cette question nous semble essentielle : les communs sont-ils faits pour ceux qui sont dedans, ou pour être partagés avec ceux qui sont dehors ? Nous y reviendrons plus tard.

1.2.1.2. Le mouvement des "communs"

D'un autre côté, la théorie des communs, issue des travaux fondateurs d'Elinor Ostrom, qui a reçu le prix Nobel d'économie en 2009, est centrée sur les questions de partage des ressources et de gouvernance collaborative. Ses recherches se sont d'abord concentrées sur les communs fonciers dans une approche historique liée à la première révolution des *enclosures*. Ce terme désigne le processus d'établissement de barrières et de privatisation des communs, c'est-à-dire de ressources gérées par une communauté qui en fixe les conditions de gestion, de partage et d'accès.

Elinor Ostrom a notamment choisi ce terrain d'étude suite à la parution d'un (trop?) célèbre article de Garrett Hardin, paru en 1968 et intitulé "La tragédie des communs"⁴⁵, et traitant d'un phénomène collectif de surexploitation d'une ressource commune limitée. Dans cet article, Hardin développe la thèse que chaque personne étant

⁴⁴ Elinor Ostrom est une politologue et économiste américaine. En octobre 2009, elle est la première femme à recevoir le « prix Nobel d'économie », avec Oliver Williamson, pour son analyse de la gouvernance économique, et en particulier, des biens communs. Ses travaux portent principalement sur la théorie de l'action collective et la gestion des biens communs ainsi que des biens publics, aussi bien matériels que immatériels.

⁴⁵ Garrett Hardin, "La tragédie des communs" ("The Tragedy of the Commons"), *Science*, n°162, 1968, p.1243-1248.

guidée par une logique de maximisation de son propre profit, va essayer de tirer un bénéfice maximum des biens communs, quitte à les appauvrir ou les faire disparaître. Il en conclut que la meilleure gestion des biens communs doit passer soit par la privatisation du bien, soit par sa nationalisation.

Ainsi, comme le signale Christian Laval⁴⁶, cet article a paradoxalement remis la question des communs à l'ordre du jour, et a poussé Elinor Ostrom et son mari Vincent à approfondir l'étude des communs, en menant un large travail empirique au moyen d'enquêtes de terrain. Ces travaux de recherche aboutissent à la publication en 1990 d'un ouvrage de référence, "Governing the commons"⁴⁷. Ostrom y démontre que des formes de gouvernance autres que la privatisation ou l'étatisation sont concrètement mis en oeuvre par des communautés pour maintenir et protéger leurs ressources partagées. Dans cette approche, le bien commun n'est pas seulement une ressource, mais aussi un agencement social particulier, un ensemble d'interactions sociales permettant le partage de ce bien.

À partir de l'étude des textes d'Elinor Ostrom, Benjamin Coriat⁴⁸ propose ainsi la définition suivante des communs : *«Ensembles de ressources collectivement gouvernées, au moyen d'une structure de gouvernance assurant une distribution des droits entre les partenaires participant au commun (commoners) et visant à l'exploitation ordonnée de la ressource, permettant sa reproduction sur le long terme.»*

Ces travaux ont été à l'origine de nombreuses recherches sur des formes institutionnelles et juridiques novatrices, et la notion de communs a été élargie aux biens

⁴⁶ Christian Laval, « La nouvelle économie politique des communs : apports et limites », Séance du séminaire "Du public au commun" du 9 mars 2011. Texte publié le 21 mars 2011, *Revue du Mauss permanente* : <http://journaldumauss.net>

⁴⁷ Elinor Ostrom, *La Gouvernance des biens communs : Pour une nouvelle approche des ressources naturelles* [« Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action », 1990], Louvain, De Boeck Supérieur, 2010.

⁴⁸ Benjamin Coriat est professeur de sciences économiques, et directeur du programme de recherche ANR Propice (Propriété intellectuelle, Communs et exclusivité. Les nouvelles frontières de l'accès et de l'innovation partagés) achevé en 2013 qui a donné lieu à la publication en 2015 de l'ouvrage collectif : Benjamin Coriat (dir.), *Le retour des communs : la crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, [Les Liens qui libèrent](#), 2015, 295 p.

informationnels et de la connaissance. En effet, au moment de l'apparition d'Internet, un petit réseau d'institutions universitaires⁴⁹ a décidé de travailler à la rencontre du numérique et des communs. Lawrence Lessig⁵⁰, en particulier, trouve une source d'inspiration théorique importante dans les travaux d'Elinor Ostrom, et ses recherches se révèlent déterminantes : il développe une nouvelle conception de la culture en tant que commun à l'ère du numérique, en hybridant les utopies numériques et la théorie des communs, et il interroge l'applicabilité de la philosophie du libre à la culture⁵¹.

Ce rapprochement entre la théorie des communs et les préoccupations de Lawrence Lessig (mais également avec d'autres auteurs issus du 'libre' tels que James Boyle⁵² et Yochai Benkler⁵³), est scellé lors de la publication en 2007 d'un ouvrage collectif dédié aux communs informationnels, sous la direction d'Elinor Ostrom et Charlotte Hess⁵⁴. En effet, cet ouvrage issu de la pure tradition théorique des communs intègre un chapitre sur le logiciel libre, signe de la convergence de ces deux mouvements. Les nouvelles constructions sociales qui apparaissent autour du numérique y sont analysées à la lumière de l'expérience des communs matériels. Dans ce cadre, leur préconisation est de placer la connaissance entre les mains et sous la responsabilité des personnes qui la produisent, afin d'en gérer au mieux le partage et la circulation.

⁴⁹ Le Berkman Center (Université d'Harvard) en particulier, met en contact un ensemble d'acteurs, d'idées et de mouvements étroitement liés au partage des œuvres et des informations sur Internet.

⁵⁰ Lawrence Lessig est un juriste et professeur de droit à l'Université de Harvard. Spécialiste de droit constitutionnel et de droit de la propriété intellectuelle, il est un défenseur réputé de la liberté sur Internet et s'oppose à une interprétation extensive du droit d'auteur qui porte atteinte au potentiel de création et aux échanges en ligne. Il est l'une des voix les plus écoutées dans les débats sur les limites du droit d'auteur et sur le développement mondial de l'Internet. Il est fondateur et président du conseil d'administration de l'organisation Creative Commons.

⁵¹ Lawrence Lessig, *L'avenir des idées. Le sort des biens communs à l'heure des réseaux numériques* [“*The Future of Ideas : The Fate of the Commons in a Connected World*, New York, Random House, 2001] Soufron J-B et Bony A. (trad.), PUL, 2005.

⁵² James Boyle est un spécialiste écossais de la propriété intellectuelle. Il est surtout connu pour son plaidoyer en faveur de l'assouplissement des politiques de droit d'auteur, comme nous le verrons dans le prochain Chapitre du présent mémoire.

⁵³ Yochai Benkler, enseigne à la Faculté de droit de Harvard. Il a notamment écrit le livre *La Richesse des réseaux* et l'article *Coase's Penguin*. Benkler oriente ses recherches sur les approches communes de gestion des ressources dans les environnements réseaux. Il est l'auteur de l'expression *commons-based peer production* servant à décrire les efforts collaboratifs basés sur l'échange d'informations, semblables à ceux des logiciels libres (FLOSS) et de Wikipédia.

⁵⁴ Charlotte Hess et Elinor Ostrom (dir.), *Understanding Knowledge As a Commons : From Theory to Practice*, Cambridge, MIT Press, 2007.

Cette nouvelle forme de communs possède toutefois une différence de taille par rapport aux biens physiques : là où ces derniers sont dits “rivaux” (par exemple, un poisson ne profite qu’à celui qui le pêche), les biens communs dématérialisés, et par extension les biens communs culturels, sont dits “non rivaux” : la consultation des informations et connaissances par une personne sur Internet n’en prive pas les autres. *“Tout au contraire, écrit Benjamin Coriat, il y a fort à penser que plus elle (l’information) est partagée et disséminée, et plus les interactions entre ses détenteurs sont grandes, plus les conditions sont socialement réunies pour qu’elle se trouve augmentée et enrichie.”*⁵⁵

1.2.2. Propriété, faisceaux de droits et gouvernance

Le mouvement autour du ‘libre’ et la théorie des communs, bien qu’historiquement concomitants, se sont construits de manière totalement indépendante. Ils conservent des différences importantes, mais nous pouvons considérer avec Sébastien Broca et Benjamin Coriat⁵⁶ que la critique du droit de propriété conçu comme exclusif est le point de rencontre et de renforcement réciproque de ces deux mouvements.

1.2.2.1. Propriété et faisceaux de droits

Comme le souligne Benjamin Coriat, *“la révolution apportée par les communs est une révolution qui a trait au droit de propriété. Le commun est à la fois une forme de résistance et une solution alternative à la pratique des droits de propriété entendus comme droits exclusifs.”*⁵⁷

⁵⁵ Benjamin Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l’idéologie propriétaire*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015.

⁵⁶ Sébastien Broca, Benjamin Coriat, “Le logiciel libre et les communs. Deux formes de résistance et d’alternative à l’exclusivisme propriétaire”, *Revue internationale de droit économique*, 2015/3, tome XXIX, p.265-284.

⁵⁷ Benjamin Coriat, “Qu’est-ce qu’un commun ? Quelles perspectives le mouvement des communs ouvre-t-il à l’alternative sociale”, *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Publié le 6 janvier 2015,

En effet, l'un des points fondamentaux de la théorie des communs forgée par Elinor Ostrom est de reconsidérer le régime de la propriété. Entre le droit exclusif relevant de la propriété privée et l'ouverture à tous d'un bien public, elle montre qu'il existe un "faisceau de droits" (*bundle of rights*) – le droit d'accès, le droit de prélèvement, le droit de gestion, le droit d'exclure et le droit d'aliéner (céder un des droits précédents) – répartis différemment entre les associés au partage d'une ressource, selon qu'ils sont propriétaires avec ou sans droit d'aliénation, détenteurs de droits d'usage et de gestion ou usagers autorisés.

Elinor Ostrom et Edella Schlager proposent ainsi, dans leur article de 1992⁵⁸, une décomposition du droit de propriété en cinq types de droits : le droit d'accès, le droit de prélèvement, le droit de gestion, le droit d'exclure, le droit d'aliéner. Ces droits peuvent être combinés, cumulés, et distribués différemment entre différentes catégories d'acteurs. Ces différentes combinaisons permettent la définition de quatre statuts différents d'acteurs : le propriétaire avec droit d'aliénation (*owner*), la propriétaire sans droit d'aliénation (*proprietor*), le détenteur de droits d'usage et de gestion (*claimant*), et l'utilisateur autorisé (*authorized user*).

consulté le 23 juillet 2018. URL :

<https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/qu-est-ce-qu-un-commun>

⁵⁸ Edella Schlager, Elinor Ostrom, "Property-Rights Regimes and Natural Resources : A Conceptual Analysis", *Land Economics*, vol.68, n°3, University of Wisconsin Press, 1992, p.249-262.

Faisceau de droits associés aux positions :

	Propriétaire (<i>Owner</i>)	Propriétaire sans droit d'aliénation (<i>Proprietor</i>)	Détenteur de droits d'usage et de gestion (<i>Claimant</i>)	Utilisateur autorisé (<i>Authorized User</i>)
Accès et prélèvement (<i>Access and Withdrawal</i>)	x	x	x	x
Gestion (<i>Management</i>)	x	x	x	
Exclusion	x	x		
Aliénation	x			

Source : Schlager et Ostrom, 1992, p. 252

Il ne s'agit pas ici de refuser le concept même de propriété, mais bien d'en concevoir une forme nouvelle, qui ne soit ni publique, ni privée. Car, comme le précise Fabienne Orsi, "*opposer le commun à la propriété, c'est en somme s'interdire de sortir du schéma de pensée imposé par l'idéologie néolibérale.*"⁵⁹

La propriété comme faisceau de droits devient un lien social, et non un simple droit exclusif d'une personne sur une chose.

⁵⁹ Fabienne Orsi, "Reconquérir la propriété : un enjeu déterminant pour l'avenir des communs", *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 août 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/reconquerir-la-proprieete>

1.2.2.2. La question de la gouvernance

La théorie des communs fournit également une réflexion sur les questions de gouvernance, car il n'existe de communs que par les communautés qui les gèrent. S'il est nécessaire de bien préciser le "faisceau de droits" (*bundle of rights*) propre à chaque commun, il est tout aussi important de définir les "principes de conception" (*design principles*) selon lesquels s'organisent sa gouvernance et d'analyser ainsi les différents arrangements institutionnels qui permettent la gestion partagée de la ressource.

En effet, Elinor Ostrom se rattache à la tradition de l'économie institutionnaliste, et considère les Communs comme des "institutions pour l'action collective". Elle a ainsi défini huit facteurs de succès dans l'organisation de la gouvernance :

- 1) des groupes aux frontières définies,
- 2) des règles bien adaptées aux besoins et conditions locaux,
- 3) la capacité des individus concernés à les modifier,
- 4) une gouvernance effective et redevable à la communauté,
- 5) le respect de ces règles par les autorités extérieures,
- 6) le contrôle du respect des règles par la communauté, avec un système gradué de sanctions,
- 7) un système peu coûteux de résolution des conflits,
- 8) une gouvernance organisée en strates différentes et imbriquées.

Le point essentiel de ces "institutions pour l'action collective" tient dans l'auto-organisation (*self-organization*) et l'auto-détermination (*self-governance*) des groupes qui gèrent les communs. Par ailleurs, le terme de communauté, lorsqu'il est utilisé dans le discours des communs, signifie l'adhésion volontaire. C'est toujours une communauté de choix. Ainsi, une même personne peut choisir d'appartenir à différentes communautés.

Quand nous évoquons les communs, nous parlons donc moins d'un bien commun que d'une façon de faire un commun : d'un verbe (*commoning*) plutôt que

d'un nom (*commons*). Comme l'explique David Bollier⁶⁰, « *It is less a noun than a verb because it is primarily about the social practices of commoning - acts of mutual support, conflict, negotiation, communication and experimentation that are needed to create systems to manage shared resources.* »⁶¹

1.2.3. Les communs à l'ère numérique dans le débat public

Si les bibliothèques ou les travaux de recherche scientifiques pré-figuraient les communs de la connaissance, c'est le développement d'Internet qui leur a donné leur réel essor. En effet, les biens numériques sont résilients à la sur-exploitation : contrairement aux communs matériels, ils sont non-rivaux, il est en effet possible de les reproduire et de les transmettre à un coût marginal quasi-nul. Par ailleurs, on parle à leur sujet de "communs additifs", par rapport à des "communs soustractifs" car l'usage de la ressource lui donne de la valeur au lieu de la consommer.

Traditionnellement, les communs physiques consistent donc en une forme de gestion de leur rareté (différente de celle du marché ou de l'Etat). Dans le cas des communs de la connaissance, la question est surtout de savoir quel est le meilleur régime de régulation pour que ces ressources se développent. C'est ce qui fait de leur statut juridique un enjeu majeur.

1.2.3.1. L'abandon du projet de création d'un statut juridique spécifique

Un rapport du Conseil national du numérique⁶² publié en juin 2015 et intitulé "Ambition numérique. Pour une politique française et européenne de la transition numérique" témoigne de l'intérêt des pouvoirs publics pour les communs à l'ère du

⁶⁰ David Bollier est un activiste, consultant politique et auteur américain impliqué dans le mouvement des communs.

⁶¹ David Bollier, "Commoning as a Transformative Social Paradigm", publié le 17 mai 2016 sur son blog *David Bollier, news and perspectives on the commons*, www.bollier.org, et consulté le 05 août 2018.

⁶² Ce rapport était un travail préparatoire à l'élaboration du projet de loi « pour une république numérique » porté par la secrétaire d'Etat au numérique, Axelle Lemaire.

numérique⁶³. Après les avoir définis comme “*l’activité des communautés qui s’organisent et se régulent pour protéger et faire fructifier des ressources matérielles ou immatérielles, en marge des régimes de propriété publique ou privée*”, les auteurs du rapport préconisent que les communs soient protégés, développés et valorisés. En soulignant les bénéfices d’une diffusion ouverte de l’information et des connaissances, le rapport constate en effet que leur prédation par les grands acteurs du web, et notamment les grandes plateformes, est un risque bien réel.

Nous pouvons citer quelques recommandations du Conseil national du numérique contenues dans ce rapport :

- encourager le développement des communs grâce à la participation des acteurs publics à leur production et leur promotion,
- reconnaître les informations publiques comme des biens communs informationnels dont la diffusion doit être maximisée,
- définir positivement le domaine public, et non par exception.

La même année, en octobre 2015, les membres de la Commission de réflexion et de propositions sur le droit et les libertés à l’âge numérique de l’Assemblée nationale se prononcent en faveur du renforcement de la place des communs dans la société numérique⁶⁴. Ils réaffirment la nécessité d’encourager la préservation et l’enrichissement des communs numériques, et notamment de faire d’internet un commun au niveau mondial.

Les communs n’ont pourtant pas franchi le seuil de la loi. À l’issue d’un débat houleux, et malgré la mobilisation des associations en faveur du ‘libre’ (la Fondation Wikimédia, Framasoft, La Quadrature du Net, etc.), le Ministère de la Culture s’est

⁶³ Pour plus de détails, consulter : Jacques-André Fines Schlumberger, “Ambition numérique. Pour une politique française et européenne de la transition numérique”, *La revue européenne des médias et du numérique* (en ligne), N°36, automne 2015. URL : <http://la-rem.eu/2015/11/12/ambition-numerique-pour-une-politique-francaise-et-europeenne-de-la-transition-numerique/>

⁶⁴ Cf. le rapport « Numérique et libertés : un nouvel âge démocratique », publié en octobre 2015.

rallié à l’avis défavorable rendu par le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA).

La création d’un statut juridique pour le domaine commun informationnel a donc été abandonné, notamment sous la pression des défenseurs des propriétés intellectuelles.

1.2.3.2. À défaut de loi, des expériences qui se multiplient

Si la légitimité des communs reste encore mal admise et peine à trouver une reconnaissance législative, les “communs de la connaissance” renouvellent pourtant les formes d’organisation économique et sociale de nos sociétés, en proposant des configurations complémentaires et partiellement alternatives aux formes marchandes et publiques propres au capitalisme contemporain⁶⁵.

Dans son sillage, une autre notion est devenue très populaire, celle de l’économie de partage, ou économie collaborative, basée sur la coopération d’individus qui se prêtent, échangent et mutualisent des biens ou services. Elle regroupe des activités diverses, du covoiturage au couchsurfing, ou de financement entre particuliers (crowdfunding), en passant par le mouvement des makers et des ateliers de fabrication ou Fab Lab.

Nous souhaitons cependant souligner que lorsqu’il s’agit de plateformes d’envergure mondiale telles que les entreprises Airbnb et Uber, le terme d’économie collaborative est un contresens. Cette nouvelle forme de commerce basée sur une infrastructure de réseaux pourrait plutôt être qualifiée de “capitalisme distributif” selon l’expression du théoricien du peer-to-peer Michel Bauwens.

Au sein de ce mouvement de création de nouvelles formes institutionnelles et économiques, ce qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire est d’étudier ce qui

⁶⁵ Olivier Weinstein, “Comment se construisent les communs : questions à partir d’Ostrom”, dans B. Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l’idéologie propriétaire*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2015, p. 69-86.

peut réellement relever du commun, et ses manifestations dans la production et le partage des connaissances. Car la gouvernance des communs de l'information et de la culture est orientée, non pas vers la conservation des ressources, mais vers leur enrichissement et leur multiplication, et c'est ce qui en fait sa spécificité.

Nous allons donc *“assumer la grande diversité des communs, les étudier et les défendre pour ce qu'ils représentent en regard de l'activité propre de leurs participants, sur leur territoire ou leur domaine de savoir. Généraliser serait néfaste envers un nouvel ensemble de mouvements sociaux qui se définissent au contraire principalement par la pratique et les relations humaines qui se tissent dans cette pratique.”*⁶⁶

Après avoir placé la création audiovisuelle sous le spectre des communs culturels, nous allons donc maintenant l'étudier selon une grille d'analyse spécifique, en nous basant pour cela sur la méthode proposée par Hervé Le Crosnier :

CADRE D'ANALYSE

*“Pour étudier chaque commun particulier, et cumuler ainsi des approches qui dessinent un vaste territoire de mouvements sociaux, il faut à chaque fois tenir compte de quatre axes d'analyse et d'action : **le type de bien considéré, les risques d'enclosure sur cette ressource, le faisceau de droits qui existe ou pourrait exister autour de la ressource, et enfin les formes de gouvernance utilisées par les communautés qui s'investissent dans la maintenance et l'expansion de cette ressource.** Ceci nous évite de considérer les communs comme des abstractions, de mesurer les avancées et limites propres à chaque commun, et de rendre visibles des dynamiques bien plus que des certitudes.”*⁶⁷

⁶⁶ Hervé Le Crosnier, “Les communs de la connaissance”, *Les Possibles* (en ligne), n°5, hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/les-communs-de-la-connaissance>

⁶⁷ Idem

DEUXIÈME PARTIE

RISQUES D'ENCLOSURES ET FAISCEAUX DE DROITS

Copyright, droit d'auteur et licences libres, quelles possibilités pour la diffusion des oeuvres audiovisuelles ?



An example comic panel from Captain Copyright.
Used without permission or endorsement from the copyright owner.



2.1. Du “second mouvement des *enclosures*” à la propriété comme faisceau de droits

La notion de communs culturels s’est en grande partie construite en réaction à certaines évolutions du droit d’auteur, analysées comme un phénomène d’*enclosure* par les défenseurs des communs. Comme le constate Benjamin Coriat⁶⁸, les communs informationnels ont été rendus nécessaires par les effets d’une “exclusivité” artificiellement construite : les droits de “propriété intellectuelle”.

2.1.1. Les *enclosures* de la connaissance

L’analyse des risques d’enclosures est essentielle à l’analyse des communs, en tant qu’ils participent à leur définition même. En ce qui concerne les oeuvres culturelles, et en particulier la création audiovisuelle, ces risques sont portés par la propriété intellectuelle et le copyright. Nous partageons en effet l’opinion de Philippe Aigrain quand il écrit : “*Je parle à dessein de copyright, car la croyance selon laquelle il s’agirait ici encore d’un système de droits d’auteur et non de la pure capitalisation des droit patrimoniaux est l’une de ces étranges illusions françaises qui ont beaucoup contribué à faire croire aux auteurs et créateurs qu’ils partageaient les intérêts des grands groupes multinationaux qu’ils vilipendent par ailleurs.*”⁶⁹

2.1.1.1. Enclosures et fiction du marché autorégulateur

Pour Hervé Le Crosnier, il existe deux aspects des risques d’enclosures de l’Internet. D’une part, celui des grands groupes monopolistiques qui construiraient des

⁶⁸ Benjamin Coriat, “Propriété, exclusivité et communs : le temps des dépassements”, dans Benjamin Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l’idéologie propriétaire*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015.

⁶⁹ Philippe Aigrain, *Cause commune : l’information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005, p.106

regroupements verticaux, et souhaiteraient mettre fin à la “neutralité de l’internet” pour aboutir à une “*privatisation de l’activité collective des individus par quelques plateformes oligopolistiques.*”⁷⁰ D’autre part, les questions de propriété intellectuelle auxquelles se heurte le droit fondamental d’accès à la culture et aux connaissances, et sur lesquelles nous allons ici nous attarder.

James Boyle, un juriste américain, a donné en 2002 une conférence intitulée “*The second enclosure Movement*”, où il a défendu l’idée que nous assistons à un mouvement d’exclusion du commun de la connaissance. En effet, toute une série d’activités liées à la connaissance se transforment sous la pression de la propriété intellectuelle⁷¹, et la question de leur accès demande à être repensée et défendue.

Ce “second mouvement des *enclosures*” selon James Boyle, fait écho à l’analyse des *enclosures* agricoles par Karl Polanyi dans son ouvrage *La grande transformation*⁷². Karl Polanyi y raconte l’histoire des enclosures agricoles, mouvement général en Europe entre le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècles, lors duquel de grands propriétaires fonciers se sont appropriés (ont enclos) la plupart des terrains communaux jusque là librement utilisés par les habitants d’une commune⁷³. Le capitalisme se serait donc construit par l’*enclosure* des communs.

Comme le rappelle Lionel Maurel⁷⁴, le régime original du droit d’auteur était assez équilibré, la première loi française de 1791 le limitant à 10 ans après la mort du

⁷⁰ Hervé Le Crosnier, “Les communs de la connaissance”, *Les Possibles* (en ligne), n°5, hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/les-communs-de-la-connaissance>

⁷¹ À ce sujet, voir Gaëlle Krikorian et Amy Kapczynski, *Access to knowledge in the Age of Intellectual Property*, Zone Books, MIT Press, 2010, 42 p.

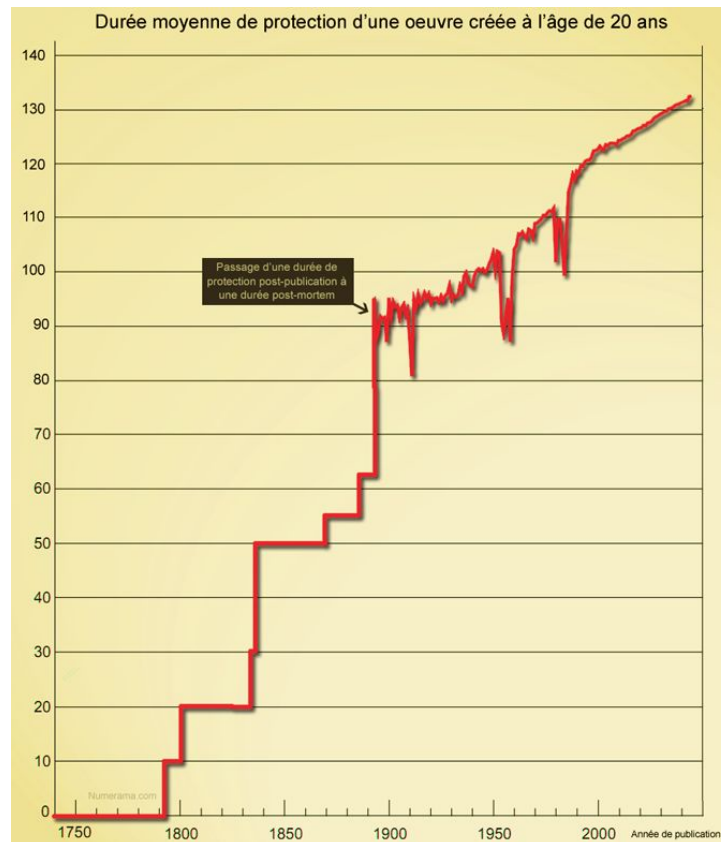
⁷² Karl Polanyi, *The Great Transformation : the Political and Economic Origins of Our Time* (2nd edition), Boston, Beacon Press, 1944 (Trad. fr. : *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, 1983), 448 p.

⁷³ À ce sujet, voir Sébastien Plociniczak : “Au-delà d’une certaine lecture standard de La Grande Transformation”, *Revue du MAUSS*, 2007/1, p.207-224.

On notera toutefois que la grande transformation dont parle Karl Polanyi n’est pas celle des *enclosures*, mais celle qui voit s’effondrer, entre 1929 et 1945, l’équilibre fragile établi au XIX^{ème} siècle entre marché, État, équilibre des puissances et étalon-or.

⁷⁴ Lionel Maurel, “Reconnaître, protéger et promouvoir le domaine public pour enrichir les biens communs de la connaissance”, *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié en septembre 2014 et consulté le 16 août 2018.

créateur. Les oeuvres se retrouvaient ensuite dans le domaine public, leur reproduction et leur représentation était ouverte à tous, même pour des utilisations commerciales. Il n'a cessé depuis de s'étendre, comme l'illustre ce graphique :



Guillaume Champeau. L'affaiblissement progressif du domaine public, en un schéma⁷⁵.

Ce développement de la propriété intellectuelle est lié à la conception idéologique dominante depuis la fin des années 1960 (et depuis la parution de l'article de Garrett Hardin que nous avons déjà évoqué), qui combine fondamentalisme de marché et sacralisation des droits de propriété.

En effet, pour les économistes en faveur des droits de propriété intellectuelle, ils seraient une condition de l'efficacité économique. Reprenant une thèse développée par

⁷⁵ Guillaume Champeau, "L'affaiblissement progressif du domaine public, en un schéma", *Numerama*, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 13 juillet 2018. URL : <http://www.numerama.com/magazine/21129-l-affaiblissement-progressif-du-domaine-public-en-un-sche-ma.html>

Kenneth Arrow⁷⁶, l'école "laws and economics" de l'université de Chicago⁷⁷ soutient depuis les années 1960 l'idée selon laquelle les droits de propriété intellectuelle répondent au problème de "l'échec de marché" : *"Ils apparaissent indispensables pour la création ici d'un "marché de droits", lequel permet alors l'échange marchand des actifs (informations, connaissances, techniques, etc.) protégés par les droits de propriété. Le marché assure la ré-allocation des informations, des connaissances et des techniques, et la rémunération des producteurs. Si les échanges sont libres et les coûts de transaction suffisamment faibles, une meilleure allocation des ressources et une meilleure organisation de l'activité innovatrice seront obtenues, une situation qu'un système de propriété collective ou semi-collective (domaine public) et autres formes de communaux - commons - ne permettraient pas, selon cette théorie, d'atteindre"*⁷⁸

Depuis les années 1980, le champ de la propriété intellectuelle a été largement étendu à de nouveaux domaines de connaissances, qui se sont ainsi ouverts à la privatisation. La propriété intellectuelle est devenue le principal modèle de propriété, et a été placée, dans la hiérarchie des normes, comme supérieure au droit à la culture et à l'éducation.

Ainsi, différents textes législatifs, comme la directive européenne sur les droits d'auteurs et droits voisins dans la société de l'information (2001)⁷⁹, ou celle sur le respect des droits de propriété intellectuelle (2004)⁸⁰, ont criminalisé l'échange entre individus d'informations ou de données culturelles soumises à copyright, même lorsque

⁷⁶ Selon Kenneth Arrow, la connaissance est par nature un bien "non excluable", et les droits de propriété intellectuelle permettent de supprimer cette caractéristique de façon à pouvoir développer une économie (marchande) de l'information. Kenneth ARROW, "Economic welfare and the allocation of resources for invention", in R.R. NELSON (éd.), *The rate and direction of inventive activity*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p.609-625.

⁷⁷ Parmi les principaux membres de cette école théorique, nous pouvons citer Stanley Besen, Francesco Parisi, Richard Posner, ou encore Leo Raskind.

⁷⁸ Pierre-André Mangolte, "Naissance de l'industrie cinématographique. Les brevets aux Etats-Unis et en Europe (1895-1908)", *Annales. Histoire, Sciences sociales* 2006/5 (61e année), p.1123-1145

⁷⁹ Cette Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 met en œuvre deux traités internationaux conclus en décembre 1996: le traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) sur le droit d'auteur et le traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes. Elle est généralement vue comme une victoire pour les intérêts des tenants des droits d'auteur sur les intérêts des utilisateurs

⁸⁰ La directive 2004/48/CE du Parlement européen et du Conseil du 29 avril 2004 exige que tous les États membres mettent en place des moyens de recours et des sanctions effectives, dissuasives et proportionnés contre les auteurs des actes de contrefaçon et de piratage. Elle ouvre ainsi la voie à l'adoption des futures loi HADOPI.

ces données ont été légitimement acquises par l'un d'entre eux. Par conséquent, il a été décidé par le législateur que seuls les groupes éditoriaux pourraient profiter de la capacité de reproduction et de distribution à faible coût de ces données culturelles.

Ce mouvement a donné lieu à l'institution de pouvoirs de règlement des différends, comme le Médiateur du cinéma créé par la loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle, ou HADOPI (Haute Autorité pour la Diffusion des Oeuvres et la Protection des droits sur Internet) par la loi du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet, dite loi Hadopi 1 ou loi création et internet.

Aujourd'hui, pour la transmission des informations sous une forme numérique via Internet, nous ne pouvons plus transmettre à nos proches un morceau de musique ou un film que nous avons acheté, contrairement au CD ou au livre papier. Il faut passer par des systèmes commerciaux, et acheter chaque article. Le streaming a supplanté le downloading, les plateformes d'échanges de culture pair à pair sont interdites.

Allant encore plus loin, certains opérateurs ont utilisé l'acte de numérisation pour s'arroger de nouveaux droits de propriété intellectuelle. Ces pratiques, qui portent le nom de "*Copyfraud*"⁸¹ inventé par le juriste américain Jason Mazzone⁸², se sont largement répandues.

⁸¹ Par exemple, en France, de nombreux musées reconnaissent des droits d'auteur aux photographes des oeuvres, notamment des tableaux, appartenant au domaine public. Au contraire, aux Etats-Unis, la jurisprudence a posé le principe que les reproductions en deux dimensions d'oeuvres du service public sont elles-mêmes dans le domaine public. Sur ce thème, on peut consulter :

Pier-Carl Langlais. L'inverse du piratage, c'est le copyfraud, et on n'en parle pas. Rue89, 14/10/2012 : [http://blogs.rue89.com/les-coulisses-de-wikipedia/2012/10/14/linverse-du-piratage-cest-le-copyfraud-et-p](http://blogs.rue89.com/les-coulisses-de-wikipedia/2012/10/14/linverse-du-piratage-cest-le-copyfraud-et-personne-nen-parle)ersonne-nen-parle

⁸² Jason Mazzone, "Copyfraud", Brooklyn Law School, Legal Studies Paper n°40, *New York University Law Review*, vol.81, 2006, p.1026.

2.1.1.2. L'industrie audiovisuelle, une industrie de création de propriété intellectuelle ?

Une étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle réalisée en janvier 2016 par le CSA⁸³ a donné lieu à toute une série d'entretiens auprès des professionnels de l'audiovisuel. Il en ressort notamment le rôle central accordé à la propriété des droits sur les oeuvres dans leurs différents modèles économiques.

Du côté des producteurs, ceux-ci considèrent que *“le métier de producteur consiste à « créer des propriétés intellectuelles » et que par conséquent il est normal que ces propriétés leur reviennent. Certains relèvent que la modification des usages et consommation des contenus (du linéaire vers le non linéaire) a déplacé la valeur sur la propriété des programmes. La crise du modèle de l'édition de chaînes, ou plutôt de la diffusion linéaire, ne saurait leur être imputée. Certains producteurs considèrent que ce n'est que sur les ventes à l'issue de l'exploitation des droits qu'ils réalisent leur marge”*.

De leur côté, les diffuseurs souhaiteraient voir élargir leurs droits sur les programmes : *“Les diffuseurs rencontrés ont souligné les facteurs qui ont conduit à une modification majeure de leur modèle économique. (...) Le ratio coût/rentabilité des différentes cases et notamment de première partie de soirée des opérateurs du gratuit s'est détérioré au point qu'ils ne seraient plus en mesure aujourd'hui de les rentabiliser voire de les amortir. La propriété des programmes qu'ils financent et leur commercialisation devient alors un enjeu déterminant selon eux. Les droits sur les programmes doivent jouer un rôle contra-cyclique pour leur permettre de mieux résister en période de retournement conjoncturel (ou plus structurel) du marché publicitaire.”*

Et enfin, du côté des ayant-droits, *“les représentants des auteurs se plaignent d'une absence de transparence des comptes aux auteurs et du versement des rémunérations qui leur sont dues.”*⁸⁴

⁸³ “Étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle”, Conseil supérieur de l'audiovisuel, Direction des études, des affaires économiques et de la prospective, janvier 2016.

⁸⁴ “Étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle”, Conseil supérieur de l'audiovisuel, Direction des études, des affaires économiques et de la prospective, janvier 2016.

Pourtant, les débats autour de la propriété intellectuelle sont régulièrement dominés par “*l’invocation de grands mythes nobles (le créateur, l’inventeur solitaire)*”, alors qu’elle se révèle être “*au service d’un système qui ne sert que les intérêts de quelques grands groupes industriels de la propriété*”⁸⁵. En effet, la rémunération des créateurs par la redistribution de la valeur issue de la vente de leurs oeuvres n’a jamais joué qu’un rôle très secondaire dans le financement de la création. On peut en effet noter que seuls 4 à 15% de la valeur économique générée par les biens culturels est redistribuée à leurs créateurs.

Dans le même temps, si l’on se place d’un autre point de vue, le droit d’accès pour tous aux connaissances et à la culture est étranglé. Il est de plus en plus difficile de faire circuler les oeuvres produites dans le cadre ‘classique’ des industries audiovisuelle et cinématographique. Comme le souligne Philippe Chantepie⁸⁶, “*Espace sans droit, le domaine public est l’objet d’un troisième possible mouvement d’enclosures, grignoté qu’il est par l’allongement de la durée des droits au motif éventuel d’une meilleure exploitation économique, sujette pourtant à controverses.*”⁸⁷

Nous sommes bien ici face à une “tragédie des anticommons”, selon la formule de Michael A.Heller⁸⁸, selon laquelle la multiplication des droits de propriété est une menace de sous-consommation de la ressource.

⁸⁵ Philippe Aigrain, *Cause commune : l’information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005.

⁸⁶ Philippe Chantepie est Inspecteur général des Affaires culturelles à l’Inspection générale du ministère de la Culture et de la Communication. Il est aussi chercheur associé à la Chaire Innovation & Régulation de l’Ecole Polytechnique-Telecom Paris-Tech / Orange, ainsi qu’à l’Institute for Cultural Industries, Shenzhen University.

⁸⁷ Philippe Chantepie, dans Salaün (Jean-Michel), et al., “Économie de l’information : les fondamentaux”, *Documentaliste-Sciences de l’Information*, vol. 48, n° 3, 2011, p. 24-35.

⁸⁸ Michael A. Heller, “The Tragedy of the Anticommons : Property in the Transition from Marx to Markets”, *Harvard Law Review*, vol.111, n°3, janvier 1998, p.621-688. / “L’anti-tragédie des communs”, *Courrier de la planète*, n°57, 2000, III, p.18.

2.1.2. Du copyleft aux licences Creative Commons

Face à ces évolutions de la propriété intellectuelle, et à ce “second mouvement des *enclosures*” touchant les oeuvres de création, un certain nombre de chercheurs et de professionnels se sont mobilisés, à la recherche d’alternatives.

2.1.2.1. Aux origines du copyleft

Comme nous l’avons vu, l’une des contributions fondamentales de Richard Stallman⁸⁹ fut la création de la Free Software Foundation et l’élaboration d’un système d’exploitation complet sous licence libre. La rédaction de la licence GNU, la General Public License (GPL), effectuée en 1989 avec le juriste Eben Moglen, garantit un accès universel au code : elle oblige l’ensemble de ses utilisateurs à maintenir le logiciel “libre” en garantissant l’accès la copie, la modification et la redistribution à l’ensemble des versions qui pourraient en être dérivés.

Richard Stallman est parvenu à définir les droits des usagers et leurs conditions de mise en oeuvre en restant dans le cadre légal des droits d’auteur tels que définis par la convention de Berne de 1886 amendée en 1948. Ce détournement a contrario du copyright fut dénommé “copyleft” par un jeu de mots de Don Hopkins, repris par Stallman : « *En 1984 ou 1985, Don Hopkins (dont l'imagination était sans borne) m'a envoyé une lettre. Il avait écrit sur l'enveloppe plusieurs phrases amusantes, et notamment celle-ci : "Copyleft - all rights reversed" [« couvert par le gauche d'auteur, tous droits renversés »]. J'ai utilisé le mot copyleft pour donner un nom au concept de distribution que je développais alors* »⁹⁰.

⁸⁹ Richard Stallman est un programmeur et militant du logiciel libre. Initiateur du mouvement du logiciel libre, il lance, en 1983, le projet GNU et la licence publique générale GNU connue aussi sous l’acronyme GPL. Il a popularisé le terme anglais « *copyleft* ».

⁹⁰ Tiré de *Le Manifeste GNU* par Richard Stallman, un texte rédigé au commencement du projet GNU et publié en mars 1985 dans *Dr. Dobbs's Journal* afin d’encourager la participation.

Dans cette nouvelle forme de licence de la propriété intellectuelle, l'auteur d'un travail soumis au droit d'auteur donne l'autorisation d'utiliser, d'étudier, de modifier et de diffuser son œuvre, à la condition que cette même autorisation reste préservée.

Le contributeur apportant une modification (correction, ajout, réutilisation, etc.) à l'œuvre originale est contraint d'appliquer à ses propres contributions les mêmes libertés que l'original. Autrement dit, les nouvelles créations réalisées à partir d'œuvres sous *copyleft* héritent de fait de ce statut de *copyleft*. Ce type de licence permet un partage sans restriction possible de la création et de la connaissance.

Comme le souligne Fabienne Orsi⁹¹, “*Les auteurs des logiciels libres sont indéniablement des précurseurs d’une nouvelle manière d’organiser la propriété, ici le droit d’auteurs, en substituant le principe d’inclusion à celui d’exclusion. En développant un contre-usage du copyright, ils ont inventé une nouvelle manière de se saisir du droit de propriété afin de bannir l’exclusion*”⁹².

Cette notion de *copyleft* a ouvert par la suite la voie à des mouvements réunis autour de l'idée d'Art libre⁹³ (“*art copyleft*”), qui ont étendu le principe du *copyleft* à la création artistique en instituant des termes d'usages définis dans des licences libres. Ces différentes licences ont été réunies dans un ensemble cohérent, les licences *Creative Commons*, sous l'impulsion de Lawrence Lessig, fondateur de l'organisation *Creative Commons*. Son but était de fournir un outil juridique garantissant à la fois la protection des droits de l'auteur d'une œuvre artistique et la libre circulation du contenu culturel de cette œuvre, ceci afin de permettre aux auteurs de contribuer à un patrimoine d'œuvres accessibles librement par tous. Les licences *Creative Commons* sont donc des contrats

⁹¹ Fabienne Orsi est économiste, chargée de recherche à l'Institut de Recherche pour le Développement au SESSTIM à Marseille et chercheuse associée au CEPN. Son thème prioritaire de recherche concerne l'analyse critique de l'évolution des droits de propriété intellectuelle dans le domaine des sciences de la vie et du médicament.

⁹² Fabienne Orsi, “Reconquérir la propriété : un enjeu déterminant pour l'avenir des communs”, *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 août 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/reconquerir-la-propriete>

⁹³ Nous pouvons citer en Europe, Isabelle Vodjdani, Antoine Moreau, Mélanie Clément-Fontaine, David Geraud ainsi que quelques personnes issues des milieux artistique et informatique, qui ont donné naissance à la licence Art Libre : <http://artlibre.org/licence.php/lal.html>

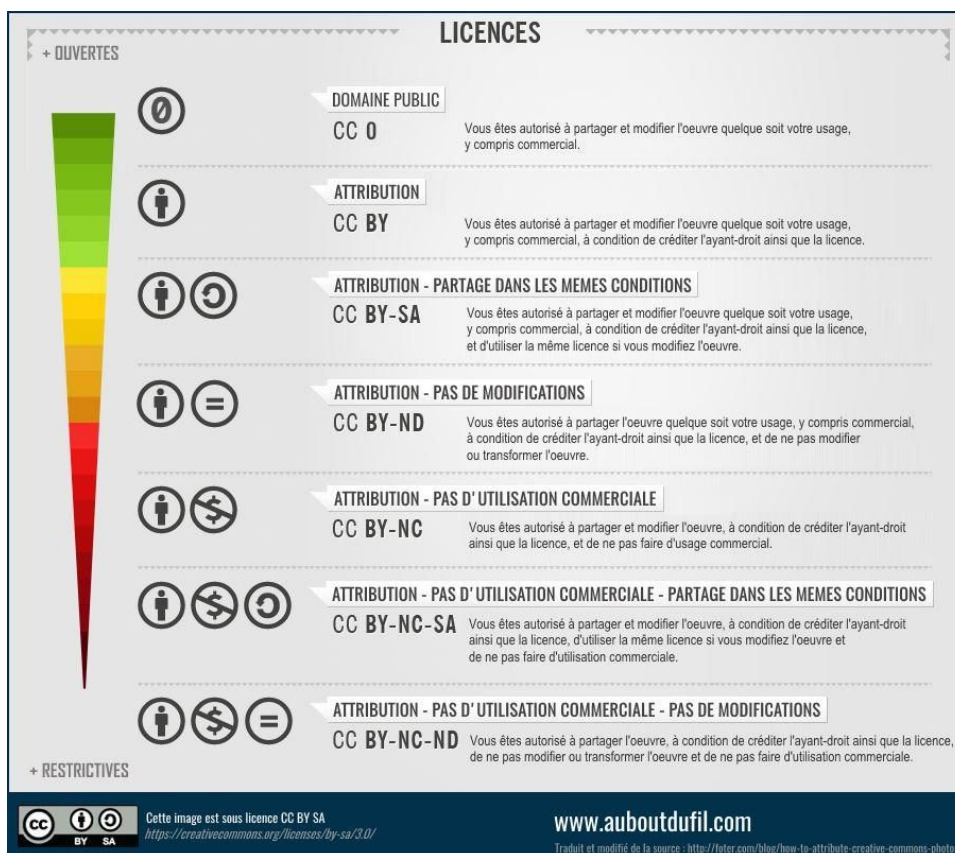
types, ou licences, pour la mise à disposition d'œuvres en ligne, inspirés par le mouvement des licences libres.

2.1.2.2. Les licences *Creative Commons*

Les licences *Creative Commons* permettent aux auteurs d'exercer leur liberté de choix en accordant différents droits d'usage sur leurs travaux (modification, utilisation à des fins commerciales...), et leur permettent ainsi de déterminer les modalités précises de mise à disposition et les conditions de réutilisation de leurs œuvres. Cette souplesse porte sur les droits d'usage, mais aussi sur des dispositions spécifiques aux différents médias. L'auteur peut ainsi combiner différentes conditions afin de trouver la licence la plus adaptée à l'œuvre qu'il souhaite diffuser, et peut ainsi préserver ses droits en fonction de ses aspirations.

Ces licences prévoient ainsi, de manière cumulative, la cession de quatre libertés : libertés d'utiliser, de copier, et de modifier une œuvre, et liberté de diffuser l'œuvre modifiée. Elles peuvent également restreindre le nombre de libertés cédées aux utilisateurs : c'est par exemple le cas des licences "NC" (pas d'utilisation commerciale) ou "ND" (pas de modification). Ces licences définissent donc différents régimes de communication des œuvres au public. Grâce à leur modularité, elles permettent notamment aux créateurs de rechercher de nouveaux modèles économiques .

Le travail de vulgarisation des licences *Creative Commons*, avec l'utilisation de pictogrammes, les rendent accessibles par l'ensemble des utilisateurs :



Typologie des licences Creative Commons⁹⁴

Les licences *Creative Commons* ne représentent pas une abolition du droit de propriété. Comme le rappelle Mikhaïl Xifaras⁹⁵, c'est bien *“parce qu'il est propriétaire de ses créations que le créateur a la liberté d'user librement de son bien, jusqu'à décider de ses conditions de distribution”*⁹⁶.

Il s'agit plutôt d'un renversement de la propriété intellectuelle. En effet, comme le résume Fabienne Orsi, *“Le droit d'auteur, plutôt qu'être utilisé dans une logique exclusiviste et propriétaire, s'ouvre, par le biais du contrat, à l'ensemble d'une communauté, et se décline en plusieurs droits et devoirs de l'utilisateur-contributeur”*⁹⁷. On retrouve ici l'inspiration des travaux d'Elinor Ostrom et Edella Schlager.

⁹⁴ Article “Validité des Creative Commons en droit français”, publié le 09 septembre 2011 et consulté le 10 août 2018 :

<https://www.droit-technologie.org/dossiers/validite-des-creative-commons-face-au-droit-francais/>

⁹⁵ Mikhaïl Xifaras est notamment professeur de droit public à Sciences Po depuis septembre 2008, où il enseigne la philosophie et la théorie du droit.

⁹⁶ Mikhaïl Xifaras, “Le copyleft et la théorie de la propriété”, *Multitudes*, vol. 41, n°2, 2010, p. 50-64.

⁹⁷ Fabienne Orsi, “Revisiter la propriété pour construire les communs”, dans B. Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2015, p. 51-68.

Cette conception de la propriété comme faisceau de droits permet de la mettre en balance avec des considérations d'intérêt public, et d'y concevoir un équilibre. Elle favorise également l'émergence de nouvelles pratiques participatives et collaboratives, et renouvelle les possibilités créatives⁹⁸.

Les *Creative Commons*, et plus largement les licences libres, sont donc un outil majeur pour les communs culturels car ils permettent de renverser la logique du droit d'auteur. Reste cependant à étudier les conditions de leur application dans le secteur spécifique qui nous intéresse ici, celui de la création audiovisuelle.

2.1.3. Des licences libres dans la création audiovisuelle, et de leurs limites

2.1.3.1. Des oeuvres audiovisuelles sous *Creative Commons*

Le développement de l'utilisation des licences libres dans l'audiovisuel est encore assez récent, mais a donné lieu à quelques expériences intéressantes recensées par Lionel Maurel⁹⁹, juriste et bibliothécaire mais également blogueur, dont les publications très documentées portent principalement sur une re-définition du droit d'auteur à l'ère du numérique.

Ainsi, *Le Cosmonaute*, un film de science fiction espagnol réalisé en 2013 par Nicolás Alcalá, a été mis à disposition sous licence *Creative Commons* (CC-by-NC-SA), tout en conservant pour ses producteurs le droit d'une diffusion en salle et sur support physique. Il a été financé par des mécanismes de crowdfunding (financement participatif), complétés par du sponsoring et la commercialisation de produits dérivés.

⁹⁸ À consulter notamment pour plus de détails : Joëlle Farchy, Marie De La Taille, *Les licences libres dans le secteur culturel*, Rapport de mission pour le CSPLA, décembre 2017.

⁹⁹ Lionel Maurel, "Creative Commons. où en est-on en 2017 ?", Conférence donnée au Paris Open Source Summit, mis en ligne en décembre 2017, consulté le 12 août 2018, URL : <https://april.org/creative-commons-ou-en-est-en-2017-lionel-maurel>

Par ailleurs, en 2007, un film récompensé aux Oscars en 1997 a été ressorti sous licence libre afin de faciliter sa diffusion auprès du plus grand nombre¹⁰⁰. Il s'agit d'un documentaire de 33 minutes, intitulé *A Story of Healing*, dans lequel Donna Dewey suit une équipe d'infirmières, anesthésistes et chirurgiens esthétiques lors d'une mission bénévole de deux semaines au delta du Mékong, au Vietnam. Le film est produit par Interplast, une organisation internationale fondée en 1969 qui organise des opérations de réparation plastique gratuites dans les pays en développement¹⁰¹. Dix ans après son prix à Hollywood, alors que l'exploitation commerciale du film est devenue marginale, Interplast a décidé de le ressortir sous licence *Creative Commons*, de type by-nc-nd, qui autorise toutes les reproductions et exploitations à titre non commercial, pourvu que l'intégrité de l'oeuvre soit conservée, et que ses auteurs soient cités. Le but affiché par les producteurs étant de lui assurer une plus large diffusion en autorisant ses copies et ses mises à disposition sur les réseaux P2P et tous les autres moyens de communication, lorsqu'il n'y a pas de finalité commerciale.

Cependant, c'est surtout sur internet que les licences *Creative Commons* se sont progressivement imposées dans les usages, et leur utilisation a connu une nette progression au cours de ces dix dernières années. En 2016, le *State of the commons*¹⁰² recense ainsi 1,2 milliard de "publications" de contenus sous licence *Creative Commons*, tous genres confondus :

- 381 millions sur la plateforme Flickr
- 42,5 millions sur Wikipédia
- 29,4 millions sur Wikimedia Commons

Mais certains genres, notamment la musique et la photographie, dominent largement cette offre. Leur mise en oeuvre est en effet beaucoup plus difficile dans l'audiovisuel.

¹⁰⁰ Guillaume Champeau, 'Un film récompensé aux Oscars sous Creative Commons !', *Numerama* (en ligne), mis en ligne le 20 avril 2007, consulté le 16 août 2018, URL : <https://www.numerama.com/magazine/4482-un-film-recompense-aux-oscars-sous-creative-commons>

¹⁰¹ Pour regarder *A Story of Healing* : blip.tv/file/get/Interplast-AStoryOfHealing484.mov

¹⁰² Les *State of the Commons* sont des études annuelles effectuées par l'organisation Creative Commons, notamment à des fins statistiques et de mesure de l'évolution de leurs licences. URL : <http://stateof.creativecommons.org>

2.1.3.2. Des difficultés d'utilisation inhérentes au secteur audiovisuel

Dans le domaine de la création audiovisuelle, l'utilisation des licences libres reste un phénomène encore récent car particulièrement complexe, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la gestion de la "chaîne des droits" y est plus difficile à mettre en oeuvre, car elle suppose l'autorisation de nombreux intervenants (droit à l'image des intervenants, droits musicaux sur les illustrations sonores, droits sur les archives utilisées, etc.) avant toute publication sous licence libre.

Ensuite, les projets sous licence libre peinent à réunir les ressources financières nécessaires à leur réalisation. Dans sa forme actuelle, l'industrie audiovisuelle et cinématographique subit des contraintes spécifiques pour les modes de financement et de retour sur investissement, comme nous l'avons vu plus haut. C'est cette raison qui la pousse à contrôler strictement l'accès à ses contenus. Sous licence *Creative Commons*, les films ne peuvent pas avoir accès aux financements publics ni aux circuits de distribution classiques.

On pourrait imaginer, comme voie alternative, la mise à disposition par les institutions publiques (et en particulier par les chaînes du service public de l'audiovisuel) de ses archives. Mais dans les faits, les décrets dits Tasca¹⁰³, qui visent à soutenir la production indépendante, interdisent la production en interne par les diffuseurs publics, de façon à assurer aux sociétés de production privées une rente de situation. Ces décrets ont donc pour corollaire de priver les diffuseurs d'un certain

¹⁰³ Décret n°90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision.

nombre de droits sur les oeuvres diffusées, et donc de leur interdire l'ouverture de leurs catalogues, car ils appartiennent aux producteurs privés.

Une autre difficulté est liée aux organismes de gestion collective des droits, qui ont manifesté beaucoup de réticences face à l'émergence des licences libres. En effet, l'idéologie de partage et d'ouverture véhiculée par ces licences s'oppose à la mission même de ces organismes, dont le but est d'optimiser l'exploitation commerciale des oeuvres de leurs membres. Les relations entre l'organisation *Creative Commons* et les organismes de gestion collective se sont depuis relativement apaisés, notamment grâce à la signature d'accords comme celui signé en 2012 avec la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique), même si l'on peut en critiquer la portée¹⁰⁴. Dans le domaine audiovisuel, aucun accord ne semble prévu à ce jour avec la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) et la SCAM (Société civile des auteurs multimédia).

Un autre point de complexité se situe dans l'articulation entre les licences *Creative Commons* (et les licences libres en général) avec le cadre juridique français¹⁰⁵. S'il n'y a pas d'incompatibilité avec les droits patrimoniaux attachés au droit d'auteur, la question de l'articulation avec le droit moral se révèle plus complexe. En effet, l'article L. 121-1 du code de la propriété intellectuelle précise que le droit moral est "*perpétuel, inaliénable et imprescriptible*". Ainsi, même en plaçant son oeuvre sous licence libre, un auteur pourrait en théorie toujours s'opposer aux exploitations portant atteinte à l'une ou l'autre des prérogatives de son droit moral : droit de divulgation, droit de repentir et de retrait, droit à la paternité, et droit au respect de l'intégrité de l'oeuvre.

¹⁰⁴ Sur ce sujet, on pourra voir l'article de Guillaume Champeau, "L'accord Sacem / Creative Commons sous le feu des critiques", *Numerama* (en ligne), publié le 01 février 2012 et consulté le 04 août 2018.

URL :

<https://www.numerama.com/magazine/21469-l-accord-sacem-creative-commons-sous-le-feu-des-critiques.html>

¹⁰⁵ Pour plus de détails, consulter : Judith Rochfeld, "Quels modèles juridiques pour accueillir les communs en droit français ?", dans B. Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2015, p. 87-105.

Enfin, il faut souligner que les licences *Creative Commons*, tout en étant un outil fondamental au service des communs culturels, entretiennent un rapport paradoxal aux grandes plateformes. Dans les faits, les *Creative Commons*, ont contribué à la centralisation sur les grandes plateformes du Web plus qu'elles n'ont servi à les combattre. En effet, à peu près 70 % des œuvres sous *Creative Commons* sont liées à une grande plateforme de type Flickr, Youtube, Vimeo, SoundCloud, etc. En ce qui concerne spécifiquement la vidéo, Youtube est la principale plateforme de diffusion de contenus sous licences libres : en 2016, ce sont 30 millions de vidéos qui y sont hébergées sous licence *Creative Commons*¹⁰⁶. En effet, depuis 2011, les vidéos peuvent y être publiées sous licence CC-By, qui autorise les autres utilisateurs à les réutiliser, y compris à des fins commerciales et en les associant à de la publicité.

Force est cependant de constater que la majorité des vidéos circulant sur ces plateformes sont le fruit d'une pratique amateur, le plus souvent effectuée en auto-production, les licences *Creative Commons* ayant des difficultés à s'adapter à une pratique professionnelle.

¹⁰⁶ *State of the Commons*, par l'organisation Creative Commons, étude 2016. URL : <http://stateof.creativecommons.org>

Face au risque d'*enclosures* que représente l'extension de la propriété intellectuelle, les licences *Creative Commons*, et en général les licences libres, représentent un outil juridique majeur en faveur du développement des communs culturels. Cet outil, cependant, ne peut être à lui seul garant de l'effectivité de la mise en oeuvre de ce commun, comme en atteste son utilisation massive par les grandes plateformes commerciales du Web comme Youtube.

En reprenant le cadre d'analyse d'Hervé Le Crosnier tel qu'exposé plus haut, il nous faut maintenant étudier "*les formes de gouvernance utilisées par les communautés qui s'investissent dans la maintenance et l'expansion de cette ressource*", qui seraient en mesure de rendre effectifs ces communs culturels.

Il existe en effet un certain nombre de plateformes de diffusion qui mettent en oeuvre des formes collectives de gouvernance de leurs contenus, avec une grande diversité de pratiques.

2.2. Internet et les plateformes de diffusion des oeuvres

Le développement des licences libres, s'il relève en premier ressort d'un choix individuel des auteurs et réalisateurs, peut être largement favorisé par des plateformes de diffusion, qui jouent le rôle d'intermédiaire entre les créateurs et leur public. Ces organisations intermédiaires sont très diverses, et offrent des modèles économiques très hétérogènes : exclusivement collaboratifs, coopératifs, reposant sur des subventions publiques, ou encore (semi-)commerciaux.

Loin de prétendre ici à l'exhaustivité, nous allons concentrer notre analyse sur trois types de plateformes, nous amenant à considérer différents modèles économiques et de gouvernance : Wikimedia Commons, 1D-touch, et enfin Tënk.

2.2.1. Des plateformes collaboratives

Comme l'indique Wikipédia, l'encyclopédie en ligne devenue emblématique des pratiques collaboratives de partage de la connaissance : *“L'économie collaborative est une activité humaine de pair à pair, qui vise à produire de la valeur en commun et qui repose sur de nouvelles formes d'organisation du travail et d'échanges. Elle repose sur une société du partage, qui passe par la mutualisation des biens, des espaces et des outils, des savoirs (l'usage plutôt que la possession), l'organisation des citoyens en "réseau" ou en communautés et généralement l'intermédiation par des plateformes internet.”*¹⁰⁷

Cette définition peut recouvrir des pratiques très différentes, mais nous choisissons d'en exclure les nouvelles formes de commerce basées sur une infrastructure de réseaux, type Airbnb et Uber, qui correspondent plutôt à une forme de “capitalisme redistributif” selon les termes de Michel Bauwens.

Nous nous attacherons au contraire à l'étude d'un modèle collaboratif de partage de contenus culturels, qui se situe dans la tradition des communs et utilise des licences libres : Wikimedia Commons.

¹⁰⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Economie_collaborative

2.2.1.1. Le cas emblématique de Wikimedia Commons...

Après le succès de Wikipédia, l'encyclopédie libre créée en 2001 aux Etats-Unis par Jimmy Wales et Larry Sanger, ceux-ci ont créé en 2004 Wikimedia, une fondation à but non lucratif, afin de coordonner les recherches de financements et de partenariats. En effet, la Fondation Wikimedia a fait le choix de ne pas dépendre des recettes publicitaires, et fonctionne pour l'essentiel grâce à des dons. Elle a également signé des accords commerciaux, notamment avec Orange en 2009, pour l'utilisation de la marque Wikipédia et l'exploitation de ses contenus.

La Fondation Wikimedia a développé de nouveaux projets comme Wiktionary, Wikiquote, Wikibooks, Wikidata, Wikimedia Commons, Wikisource, Wikispecies, Wikinews, Wikivoyage ou Wikiversity, tous développés grâce au logiciel MediaWiki.

Parmi ceux-ci, Wikimedia Commons, dont le nom provient d'une contraction entre Wikimedia Foundation et de *commons* (communs), nous intéresse tout particulièrement. Lancée en 2004, cette plateforme est conçue comme une médiathèque en ligne et vise à proposer un répertoire central de contenus libres (images, sons, mais aussi vidéos) pouvant être facilement utilisés par tous. Cette plateforme, comme l'ensemble des projets Wikimedia, est alimentée par les contributions des internautes, qui apportent leurs contenus sans contreparties financières. Sa démarche est basée sur une dimension communautaire revendiquée, et elle souhaite proposer un accès libre au savoir pour le bénéfice du plus grand nombre.

Les différentes plateformes de la "galaxie Wikimedia"¹⁰⁸ fonctionnent sur la base de deux principes fondamentaux : le bénévolat de ses contributeurs, et la gratuité de ses contenus. Sa gouvernance est structurée et transparente, ce qui a permis la définition de règles de fonctionnement très claires¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Nathalie Savary, "La galaxie Wikimedia. Une dynamique du partage de la connaissance", *Le Débat* 2012/3 (n° 170), p.138-148

¹⁰⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Règles_et_recommandations

Pour un grand nombre d'entre elles, les règles et recommandations "de base" ont été établies au début du projet Wikipédia, essentiellement par l'usage et par consensus. Depuis 2002, certaines règles et recommandations ont été établies par un processus de prise de décision collectif¹¹⁰. Elles peuvent ensuite évoluer en recherchant un nouveau consensus. Par ailleurs, certains usages et certaines recommandations sont implicitement devenues des règles, faisant l'objet d'un accord de longue date auprès des contributeurs de Wikipédia.

La plateforme collaborative Wikimedia Commons pourrait donc être, pour la diffusion de contenus audiovisuels, l'emblème d'un commun culturel fonctionnant sous la logique du 'libre', avec l'utilisation des licences *Creative Commons*, et l'établissement d'une gouvernance claire qui rassemble les membres d'une communauté aux contours bien définis. Elle semble réunir l'ensemble des *design principle* élaborés par Elinor Ostrom (cf. 1.2.2.2. du présent mémoire) garantissant la bonne gestion d'un commun.

2.2.1.2. ...et son inaptitude à offrir un modèle économique à la création de films

S'il permet une large diffusion de contenus culturels, ce modèle contient une limite majeure en tant que mode de diffusion 'alternatif' pour la création audiovisuelle : son modèle économique basé sur le bénévolat et la gratuité.

Ses contenus proviennent en majorité d'auteurs et de créateurs ayant recours à l'autoproduction. Outre la volonté de participer à la diffusion des connaissances et de la culture, ces auteurs peuvent être mus par une perspective indirecte d'alimenter un capital de notoriété autour de leurs productions. Une enquête menée auprès d'artistes et d'auteurs ayant recours aux licences *Creative Commons*¹¹¹ montrent que ceux-ci les utilisent souvent comme instrument de lancement pour se faire connaître.

¹¹⁰ Les prises de décision se font en ligne sur la plateforme : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Prise_de_décision

¹¹¹ Johannes Wechsler, "Openness in the music Business - How record labels and artists may profit from reducing control", Thèse soutenue à l'Université Technique de Munich, 2010, p.189

Le modèle que nous propose Wikimedia Commons implique donc de renoncer à la rémunération des auteurs, sans parler de contribuer au financement des oeuvres. À ce titre, il ne nous semble pas pertinent dans notre recherche d'un modèle alternatif au service public.

Par ailleurs, comme le souligne Lionel Maurel¹¹², les théories liées aux communs culturels se sont largement focalisées sur le diptyque ressource/*enclosure*, au point d'identifier parfois les communs culturels aux créations placées sous licence libre. Le risque de cette approche est d'occulter l'élément "communauté", ou plutôt *commoners*, pourtant central dans la théorie des communs. Nous allons donc nous attarder sur d'autres modèles de plateformes qui, bien qu'elles ne fonctionnent pas sur la base des licences libres, nous semblent représentatives d'un mouvement vers les communs.

2.2.2. Des plateformes hybrides

Bien que reposant sur des subventions publiques, et une exploitation (semi-)commerciale, les plateformes 1D-touch et Tënk ont en commun d'avoir été développées par des collectifs d'acteurs du monde culturel, soucieux de défendre la création musicale (1D-touch) ou la création documentaire (Tënk). C'est à ce titre que nous avons souhaité en étudier le fonctionnement.

2.2.2.1. Focus : 1D-touch, une rémunération plus juste pour la création

Même si cette plateforme ne concerne pas la création audiovisuelle, mais principalement la création musicale, il nous a semblé intéressant d'intégrer à notre étude la plateforme 1D-touch, qui se présente comme une "*plateforme de streaming équitable pour soutenir les artistes et producteurs de contenus culturels indépendants*"¹¹³.

¹¹² Lionel Maurel, "Réinvestir les Communs culturels en tant que Communs sociaux", *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié le 28 juillet 2018 et consulté le 16 août 2018.

¹¹³ <http://1d-lab.eu/lecosysteme-1d-touch/>

1D-touch se revendique de la filiation théorique des communs¹¹⁴, avec deux volontés : la recherche d'une rémunération plus juste pour la création, et la promotion de la diversité culturelle.

Au sein des modèles alternatifs de diffusion en faveur de la création indépendante, les musiques actuelles peuvent être considérées comme pionnières. Cédric Claquin, l'un des cofondateurs de 1D-touch, avait déjà cofondé en 2003 CD1C, une plateforme de distribution musicale de petits indépendants. Puis, entre 2007 et 2011, des labels de musique indépendants se sont regroupés en fédérations régionales¹¹⁵, et ont créé en 2009 une fédération nationale, FELIN. Grâce à ces rapprochements, ils ont pu concevoir et développer un outil de diffusion commun : la plate-forme de streaming 1D-touch. En 2018, 1D-touch rassemble 860.000 titres, pour 75.000 artistes.

À l'origine de ce projet, la faiblesse de la rémunération proposée par les plateformes de diffusion classiques. Comme l'explique Cédric Claquin, *“En 2010, on a vu arriver les premiers relevés de nos revenus sur Deezer, un million d'écoutes étaient alors rémunérées 700 euros. 0,0007 euros pour une écoute ! Il fallait créer une alternative”*. Ainsi, en 2012 l'association 1D-Lab est créée. Elle lance 1D-touch en 2013, et se transforme en Société Coopérative d'Intérêt Collectif (SCIC) en 2014.

En ce qui concerne son modèle économique, 1D-touch expérimente ce que ses fondateurs appellent la Contribution Créative Territoriale (CCT) : 1D-touch ne vend pas son service directement aux utilisateurs, mais à des collectivités territoriales, selon le modèle B to B to C (Business to Business to Consumer). Ces collectivités peuvent être des SMAC (Scènes de Musiques Actuelles) ou des bibliothèques, et le tarif est de 2.000 euros les 1.000 abonnements. Ces structures les offrent ensuite à leurs usagers dans le cadre de cartes de fidélité ou d'abonnements annuels, afin de les rendre plus attractifs.

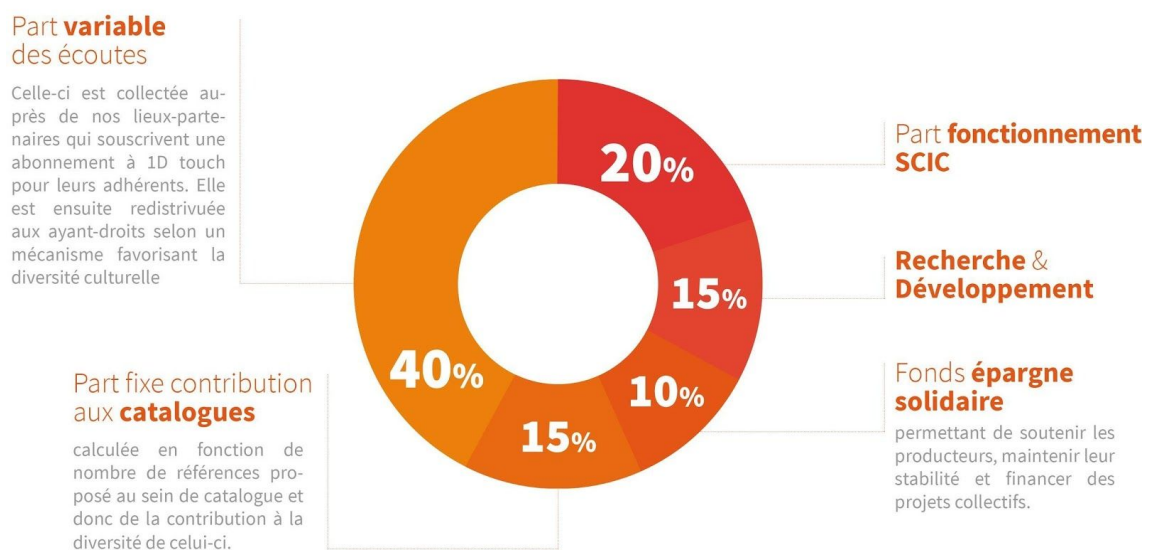
¹¹⁴ Voir l'article “1D-touch - Plateforme de streaming équitable”, *SavoirsCom1*, publié le 16 juin 2014 et consulté le 13 juillet 2018, URL :

<http://www.savoirscom1.info/2014/06/1d-touch-plateforme-de-streaming-equitable/>

¹¹⁵ Nous pouvons citer notamment Phonopaca (PACA, 1998) ; FEPPIA (Aquitaine, 2007) ; APEM (Languedoc-Roussillon, 2008) ; FLIM (Midi-Pyrénées, 2009) ; FEPPRA (Rhône-Alpes, 2009) ; FLIPPE (Grand Est, 2010) ; EIFEL (Ile-de-France, 2011) ; PIAF (Ile-de-France, 2011) ; MINE (Nord-Pas-de-Calais, 2011).

Par ailleurs, sur les 800.000 € investis dans l'entreprise depuis sa création, 80% proviennent de fonds publics. La plateforme cherche actuellement de nouveaux investisseurs dans le privé, et discute notamment avec le groupe Vinci. Son mode de financement est donc hybride

La rémunération de la création sur 1D-touch est de 0,09 € par écoute, soit 23 fois plus que sur les plateformes classiques, les résultats étant répartis comme suit :



Source : <http://1dtouch.com/1d-touch/#modele-economique>

L'ambition de 1D-Lab est de regrouper l'ensemble des acteurs de la création musicale indépendante, et de les fédérer au sein d'un collectif ouvert. Au niveau de la gouvernance, la SCIC 1D-Lab compte en 2018 trente-cinq sociétaires répartis en 5 collèges : collège créateurs de contenus, collège diffuseurs de contenus, collège salariés, collège groupements et fédérations, collège membres de soutien. Ces collèges élisent un conseil d'administration, un président et un directeur général pour une durée de 3 ans.

Ce modèle nous semble particulièrement intéressant car il construit une communauté fédérée autour d'une ressource culturelle, rassemblant toutes les parties prenantes dans une gestion collective.

Cependant, il a deux limites importantes. D'une part, aucun utilisateur indépendant ne peut avoir accès aux contenus de 1D-touch sans passer par une structure locale. D'autre part, 1D-touch constitue son catalogue auprès de distributeurs digitaux (comme Believe, Idol, etc.), aucun artiste ne peut donc être diffusé en direct sur 1D-touch sans passer par un distributeur.

À l'aide de cet exemple, on peut constater, à la suite de Sébastien Broca et Benjamin Coriat, *“ce qui peut séparer une conception des communs inspirée de l'exemple du logiciel libre, où c'est l'universalité d'accès qui prime, d'une théorie des communs élaborée d'abord pour les conditions d'une propriété partagée et d'une gestion collective des ressources rares. Dans le deuxième cas, c'est l'aspect “communautaire” qui est dominant et suffit à caractériser l'existence d'un commun, sans que ne soient aucunement garantis un accès et/ou un usage universel de la ressource/ Le “commun”, même informationnel, peut alors ne concerner qu'une communauté aux contours strictement définis, une base de données dont l'accès est réservé à des usagers particuliers par exemple.”*¹¹⁶

2.2.2.2. Focus : Tënk, pour la défense du documentaire d'auteur

La plateforme Tënk poursuit un objectif assez semblable de défense et de promotion de la création indépendante, cette fois centrée sur le documentaire d'auteur, mais ne se positionne pas dans la filiation de la théorie des communs. L'orientation de Tënk est motivée par le constat que le documentaire de création manque de diffuseurs depuis que les grandes chaînes ont arrêté de les produire¹¹⁷, comme l'explique son

¹¹⁶ Sébastien Broca, Benjamin Coriat, “Le logiciel libre et les communs. Deux formes de résistance et d'alternative à l'exclusivisme propriétaire”, *Revue internationale de droit économique*, 2015/3, tome XXIX, p.265-284.

¹¹⁷ Article de Sophie Dufau, “Tënk, la riposte du documentaire face au formatage de la télé”, sur *mediapart.fr*, 22 juillet 2016

fondateur Jean-Marie Barbe : *“Depuis des années, la production indépendante non formatée n’est plus vue que dans les festivals par une poignée de spectateurs motivés. Les deux tiers des films de création ne sont plus accessibles au grand public.”*¹¹⁸ Il s’agit donc de mettre ces films à disposition en ligne pour en améliorer la visibilité, car *“l’avenir du documentaire de création passe par le Web”*¹¹⁹.

Cette ambition est affirmée dans un “Projet Politique” en ligne sur leur site internet¹²⁰ : *“Tënk est né de l’irrésistible désir de partager notre passion pour le documentaire d’auteur. L’ambition de Tënk est simple : vous faire (enfin !) découvrir ou redécouvrir des documentaires exceptionnels qui ne rencontraient plus leurs publics, faute de diffusion en dehors des festivals, des écoles et des cercles d’initiés. Films de festival, films rares, grands classiques, création contemporaine, à la marge, internationale, indépendante, tous les documentaires que vous avez toujours voulu voir sans jamais savoir où les trouver... sont sur Tënk.”*

Créée en 2016 sous forme de SCIC S.A. (Société Coopérative d’Intérêt Collectif, à forme anonyme et capital variable), cette plateforme rassemble un collectif d’acteurs du documentaire, regroupés dans 6 collèges : collège producteurs, collège auteurs et réalisateurs, collège autres professionnels, collège acteurs de Lussas, collège salariés et collège financeurs et partenaires publics.

Les premiers développements techniques de cette plateforme ont été réalisés grâce à une campagne de financement participatif sur Ulule, qui a permis de réunir 34.993 € en 2015. Elle a bénéficié ensuite de soutien financier de partenaires institutionnels importants du secteur audiovisuel, comme le CNC ou la Scam, mais également des collectivités territoriales, notamment la Région Auvergne-Rhône-Alpes et le département de l’Ardèche. La plateforme a également développé des partenariats avec des médias (comme Mediapart, Arrêt sur images, France Inter ou France Culture) dans le but d’élargir l’accès donné aux documentaires diffusés.

¹¹⁸ Article de Olivier Toscer, “Tënk, le pari du doc en ligne”, sur *teleobs.com*, 04 octobre 2015

¹¹⁹ Article de Nicolas Pierret, “Les documentaires d’auteur sont en VOD sur Tënk”, sur *Info-medias.com*, 28 octobre 2017

¹²⁰ <https://www.tenk.fr/p/notre-projet>

Tënk fonctionne avec un abonnement de 6 € par mois, qui permet de voir sept à huit nouveaux films par semaine, proposés pendant deux mois. Il a récemment mis en place une VoD de rattrapage pour ses abonnés, qui permet d'accéder aux films qui ne sont plus en ligne en payant 2 € de plus.

Aujourd'hui, la plateforme compte 6.700 abonnés, alors que l'équilibre économique en nécessiterait 9.000. Au printemps 2018, Tënk a dû procéder à une recapitalisation, passant son capital de 80.000 € à 140.000 €, pour 97 associés.

Outre sa mission de diffusion du documentaire d'auteur, le deuxième but affiché dès l'origine par Tënk était de devenir un partenaire pour la création en co-produisant directement des oeuvres d'auteur défendues par les producteurs indépendants, et se positionner ainsi comme une alternative dans l'économie du documentaire de création. Cependant, la dernière réforme du fonds de soutien à l'audiovisuel ne leur a pas permis d'être reconnu comme diffuseur par le CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel), agrément nécessaire à la mise en place de coproductions et à l'ouverture pour les producteurs des aides financières du CNC¹²¹. Le collectif réuni autour de Tënk ne baisse cependant pas les bras, et explore de nouvelles pistes de soutien à la création sur lesquelles nous reviendrons plus tard.

Bien que reposant sur des aides publiques et sur un abonnement, l'équilibre économique de la plateforme Tënk est précaire. Par ailleurs, elle peine à sortir du schéma "classique" de la production audiovisuelle, basé sur le droit d'auteur exclusif et l'espoir de devenir un diffuseur agréé pour ouvrir aux oeuvres soutenues l'accès au financement par le CNC.

Ces deux plateformes, 1D-touch et Tënk, bien que reposant sur des modèles économiques différents, souhaitent oeuvrer en faveur de la diffusion et de la création

¹²¹ Emma Mahoudeau Deleva, "Interview de Pierre Mathéus, Directeur Général de Tënk", *Mediakwest* (en ligne), 23 juillet 2018. URL : <http://www.mediakwest.com/production/item/interview-de-pierre-matheus-dg-de-tenk.html>.

culturelles. Le numérique renforce les capacités d'organisation et de diffusion des communautés. Elles peinent cependant à trouver un modèle économique pérenne et ouvert, et ne sortent pas de la logique propriétaire exclusive (modèle de captation du savoir du capitalisme actuel selon Hervé Le Crosnier¹²²) concernant la gestion des droits d'auteur. Pourquoi ? Nous allons maintenant tenter d'apporter quelques éléments de réponse.

2.2.3. La question du modèle économique, quel financement pour la création ?

2.2.3.1. Culture de la gratuité et financement de la création

Dans les modèles économiques des plateformes de diffusion 1D-touch et Tènk, comme dans l'ensemble des industries culturelles, la rémunération des auteurs et créateurs s'effectue par le biais de la diffusion de leurs oeuvres, et nécessite donc un modèle de plateforme sur abonnement.

Mais si l'on se place du point de vue du web, les échanges sur Internet sont régis par une culture de la gratuité, dont Serge Proux et Anne Goldenberg¹²³ situent l'origine dans les pratiques des chercheurs impliqués dans le réseau Arpanet, l'ancêtre d'Internet. En effet, ils ont adopté dès 1969 la pratique du *Request For Comment (RFC)*, un appel aux commentaires de l'ensemble des chercheurs, avec la conservation et la mise en commun de toutes leurs propositions. Cet usage est l'un des premiers éléments de cette culture de la liberté et de la gratuité, qui a été reprise ensuite pour la création d'Internet.

Or, les pratiques culturelles et la transmission des connaissances se déplacent aujourd'hui vers Internet. L'écoute de musique en ligne remplace l'achat de CD, le

¹²² Hervé Le Crosnier, "Les communs de la connaissance", Mediapart, mis en ligne le 07 janvier 2015, consulté le 01 août 2018, URL :

<https://blogs.mediapart.fr/edition/les-possibles/article/070115/les-communs-de-la-connaissance>

¹²³ Serge Proulx et Anne Goldenberg. « Internet et la culture de la gratuité », *Revue du MAUSS*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 503-517.

streaming supplante la location ou l'acquisition de DVD et Blue-Ray. Les industries culturelles se heurtent donc aujourd'hui l'idéologie du 'libre', dont Wikimedia Commons est l'héritière, fonctionnant sur la base du bénévolat de ses contributeurs.

Certains essayent d'imaginer de nouveaux modèles économiques utilisables dans le champ culturel. Deux ouvrages ont été édités ces dernières années sur le sujet, *Open Models*¹²⁴ en 2016, et *Made With Creative Commons*¹²⁵ en 2017.

Parmi ces modèles, on peut citer le Freemium, qui tient son nom d'une contraction entre free (gratuit) et premium (prime). C'est une stratégie commerciale associant une offre gratuite, en accès libre, et une offre "premium", plus haut de gamme, en accès payant. Ce modèle s'applique par sa nature aux produits et services à faibles coûts marginaux. Le *crowdfunding* ou la vente d'objets physiques font également partie des propositions. Dans le secteur musical, si les plateformes de streaming permettent la diffusion, les sources de revenus sont cherchés du côté de l'organisation de spectacles, de concerts, et de la vente de produits dérivés.

Ces modèles, cependant, semblent s'appliquer aux oeuvres dont l'auto-production est possible, pour un coût de fabrication relativement limité, ce qui n'est pas le cas de la création audiovisuelle.

2.2.3.2. Les oeuvres audiovisuelles, des biens communs mixtes ?

Une fois numérisée, l'oeuvre audiovisuelle est reproductible à l'infini, c'est un bien non-rival et immatériel, ce qui le place du côté des communs informationnels ou de la connaissance.

Cependant, pour pouvoir être numérisé et reproductible, il doit au préalable être fabriqué. Cela suppose bien sûr un travail (immatériel) d'écriture de la part de l'auteur et/ou du réalisateur, mais également la mobilisation d'une équipe, la location de caméras, de matériel son et lumière, de machinerie, l'organisation des prises de vue, un travail de documentation éventuel pour la recherche d'archives, puis plusieurs semaines

¹²⁴ Louis-David Benyayer (dir.), *Open Models - Business Models of the Open Economy*, Without Model, 2016, 228 p.

¹²⁵ Sarah Pearson et Paul Stacey, *Made With Creative Commons*, Ctr-Alt-Delete Books, 2017, 160 p.

de montage, de mixage, d'étalonnage, etc., toute une gamme d'étapes de fabrication bien matérielles cette fois. Une oeuvre audiovisuelle comporte donc une composante physique essentielle, sans quoi elle ne saurait exister.

De ce point de vue, la création audiovisuelle pourrait être considérée comme un bien commun mixte, à la fois immatériel et matériel, car elle a une composante informationnelle (sa reproduction et sa distribution) et une composante physique (sa production).

Nous rejoignons donc Philippe Aigrain¹²⁶ quand il écrit que *“lorsqu'un investissement significatif est nécessaire pour qu'existe un premier état “utilisable” de l'artefact informationnel, il est nécessaire d'organiser un processus social d'allocation de ces ressources. C'est le cas, par exemple, pour les films tels que nous les connaissons aujourd'hui (...) Quand un artefact informationnel peut être créé par une succession d'actions dont le coût élémentaire est faible, “il suffit” d'assurer la disponibilité du temps d'un grand nombre de contributeurs capables d'effectuer ces actions. C'est le cas pour les logiciels, la création d'encyclopédies, les photographies, les médias coopératifs et un nombre sans cesse croissant de créations nouvelles. La musique se trouve dans une situation intermédiaire, mais est probablement destinée à tomber dans le second cas.”*

Sur cette base, il nous semble que les modes de gestion et de partage de cette ressource culturelle que sont les films d'auteur ne peuvent pas être dissociés des conditions de sa production.

¹²⁶ Philippe Aigrain, *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005, p. 217

Pour appréhender les oeuvres audiovisuelles de création en tant que communs culturels, c'est bien sur un **nouveau mode d'organisation et de financement de la fabrication de ces oeuvres**, sur un "*processus social d'allocation des ressources*" qu'il convient de s'interroger.

En effet, les plateformes de diffusion et les licences libres sont des outils importants pour la mise en oeuvre des communs culturels, ils offrent une possibilité de résistance au 'second mouvement des *enclosures*', **mais à la condition qu'une communauté s'en saisisse au profit du développement des communs culturels.**

TROISIÈME PARTIE

MAIS AVANT DE GÉRER LA RESSOURCE, IL FAUT PRODUIRE LES FILMS !

Le rôle central des *commoners*, une communauté qui reste à définir autour des oeuvres audiovisuelles



3.1. Les pratiques de coopération, une fabrique de *commoners* ?

S'il est important d'imaginer des formes de gouvernance et d'activité collectives permettant le partage des connaissances, il est essentiel également de se pencher sur les modèles de financement permettant de rendre ce partage possible et pérenne.

La question des *commoners* est ici centrale. Pour une construction effective des oeuvres audiovisuelles en tant que communs culturels, nous devons élargir le regard. Pour en revenir à notre cadre d'analyse emprunté à Hervé Le Crosnier, l'existence d'une ressource (l'oeuvre) et d'un faisceau de droits permettant d'en limiter les *enclosures* (les licences libres) ne garantissent pas l'existence d'un commun culturel. Suffirait-il qu'un auteur-réalisateur place son film sous licence libre pour qu'un commun culturel soit constitué ?

Les communs culturels ne peuvent exister sans être produits par des communautés capables d'auto-organisation.

3.1.1. Pour des alliances entre économie sociale et communs

À la question que pose Olivier Weinstein, à savoir "*quelles formes effectives d'organisation les communs peuvent-ils prendre quand ils sont insérés dans des environnements marchands et capitalistes, de même que dans des systèmes politiques et des politiques publiques qui tendent à façonner et à contraindre les comportements ?*"¹²⁷, nous pensons qu'un éléments de réponse est à trouver du côté des pratiques de l'Économie Sociale et Solidaire.

¹²⁷ Olivier Weinstein, "Comment se construisent les communs : questions à partir d'Ostrom", dans Coriat (Benjamin) (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015, p.69-86

3.1.1.1. “Entreprendre en communs”¹²⁸

Depuis les années 2000, des formes de collaboration, de mutualisation et de coopération au sein et entre les organisations se multiplient.

Or, nous pensons comme Christian Mahieu que *“Le bien commun se construit dans la dynamique même de l’entreprendre, ce n’est pas une ressource préexistante, et dans le même temps il permet la construction/consolidation du collectif qui en est à l’origine (...) Le point particulier de ce type de créativité collective est de n’envisager les activités économiques, sous leurs différentes formes et modes de viabilisation, que dans leurs interrelations avec un commun dont la gouvernance globale demeure spécifique par rapport à celle des entités économiques induites.”*¹²⁹

Le processus de travail collectif spécifique à l’Économie Sociale et Solidaire semble un terreau favorable à la définition de besoins, la conception des usages possibles et leur constitution en communs.

Des initiatives en faveur du rapprochement entre l’ESS et les communs sont d’ailleurs déjà à l’oeuvre à l’image de la *Coop des Communs*¹³⁰, qui rassemble chercheurs, acteurs de l’ESS et militants des communs. En favorisant un brassage entre ces différentes cultures, elle s’est donné pour but de *“construire des alliances entre les Communs et l’Économie Sociale et Solidaire”*.



¹²⁸ Nous empruntons cet intitulé au programme de recherche EnCommuns (Entreprendre en communs), qui a succédé depuis le 01 octobre 2016 à l’ANR PROPICE évoqué plus haut. Sous la direction de Benjamin Coriat, cette recherche se propose d’élargir les résultats acquis sur le thème de la propriété et des communs à des champs nouveaux, en particulier celui de l’entreprise. URL : <http://encommuns.org>.

¹²⁹ Christian Mahieu, “Entreprendre en communs : Propositions de recherche”, LEM - CNRS-Université de Lille, Chaire ESS Nord Pas de Calais.

¹³⁰ <http://coopdescommuns.org>

3.1.1.2. Des perspectives pour la création culturelle : coopération et hybridation des ressources

Les dynamiques de type mutualiste, coopératif, ainsi que l'hybridation des ressources, ne sont pas spécifiques au secteur culturel. Tous les domaines d'activité sont a priori concernés. Mais, comme le souligne Hugues Sibille, Président du Labo de l'ESS¹³¹, *“il y a des façons d'entreprendre communes sur lesquelles l'ESS et la culture se rejoignent.”*¹³² Ces deux domaines ont en effet une problématique commune, l'articulation d'un modèle économique avec un objectif d'utilité sociale.

L'Économie Sociale et Solidaire peut apporter des outils importants à la création culturelle, dans une perspective de création de Communs et de recherche d'un modèle économique, notamment des pratiques de mutualisation et de coopération, et des pratiques d'hybridation des ressources.

La logique d'hybridation des ressources, propre à l'ESS, ouvre en effet des perspectives pour soutenir la création.

Cette hybridation peut être définie comme un mix de financements, selon les termes définis par Jean-Louis Laville¹³³ :

- un aspect monétaire marchand, qu'on assimile au marché (vente de biens et/ou de services),
- un aspect monétaire non-marchand (aides et subventions publiques)
- un aspect non-monétaire et non-marchand (économie de proximité qui se fait sous forme de troc ou de services rendus)

¹³¹ www.lelabo-ess.org

¹³² Le labo de l'Économie Sociale et Solidaire, “Les ProspectivESS - Culture et ESS - le compte-rendu”, rédigé par Marie Vabre, 25 avril 2017.

URL : www.lelabo-ess.org/compte-rendu-de-la-1ere-rencontre-prospectivess-2667.html

¹³³ Jean-Louis Laville, “Économie solidaire et tiers-secteur”, dans Transversales Science/Culture, dossier Éclairage sur... le tiers-secteur en débat, n°57, mai-juin 1999

Dans cette logique, le financement de la création peut provenir de plusieurs types de ressources : subventions publiques, activités marchandes, pratiques de crowdfunding, mécénat, etc.

En ce qui concerne les pratiques de mutualisation, elles sont très diverses et Philippe Henry¹³⁴, chercheur en socio-économie de la culture, en distingue trois formes :

- la mutualisation “simple”, visant à mettre en commun des moyens : locaux, matériels techniques et compétences (nous pouvons inclure dans cette catégorie les espaces de coworking, les Fab Labs et les tiers-lieux)
- la mutualisation “double”, ajoutant aux éléments précédents un partage des risques et des éventuels résultats négatifs (à l’image par exemple des GE, les Groupements d’Employeurs)
- la mutualisation “triple”, considérée par Philippe Henry comme très exceptionnelle et allant jusqu’à un partage des résultats positifs, à savoir les recettes et la notoriété générés par la mutualisation (à l’exemple de certains *clusters*)

Quant au terme de coopération, il se rapporte plus systématiquement à la notion de projet commun. Coopérer, c’est agir ensemble, de façon volontaire et délibérée. La coopération n’est pas réductible à la mise en commun de ressources, mais elle regroupe des partenaires qui ont choisi de travailler ensemble en s’interrogeant sur les finalités de leur rapprochement.

¹³⁴ Philippe Henry, “*Agencements coopératifs et micro-entreprises culturelles. Trois études de cas*”, Rapport d’étude, auto-édité, février 2018.

Philippe Henry s’intéresse aux spécificités de l’économie et de l’entrepreneuriat dans le domaine artistique, ainsi que sur les différents essais de coopération renforcée et les démarches artistiques partagées qui s’y font jour. Il s’est toujours plus particulièrement intéressé aux différentes pratiques de spectacle vivant.

Même si une étude de terrain révèle une réalité plus complexe¹³⁵, on pourrait schématiser la distinction entre mutualisation et coopération à partir d'une différence de motivation : la mutualisation procéderait d'une rationalisation, parfois contrainte par une logique économique, alors que la coopération serait sous-tendue par une envie de travailler ensemble et un projet commun.

Pour cette raison, nous avons choisi de nous attarder sur deux exemples de coopération dans le domaine de la création audiovisuelle, qui nous semblent particulièrement favorables à l'émergence de communautés, capables d'auto-organisation en vue du développement d'un Commun culturel : un exemple concret autour du Village documentaire de Lussas, et un exemple plus général, celui des Coopératives d'Activité et d'Emploi (CAE).

3.1.2. Focus : le Village documentaire de Lussas

Nous avons évoqué dans notre Deuxième partie la plateforme Tënk, qui poursuit l'objectif de diffuser des documentaires d'auteur, mais également d'oeuvrer pour le soutien à leur création. Comme nous l'avons vu, cette plateforme n'a pas obtenu l'agrément lui permettant de devenir coproducteur des films, mais elle explore d'autres pistes de soutien à la production. Pour cela, elle s'appuie sur tout un écosystème qui s'est progressivement construit depuis plusieurs décennies.

¹³⁵ Pour plus de détails et une analyse plus fine, on peut se rapporter à l'étude suivante : Marie Deniau, "Étude exploratoire sur les nouvelles pratiques de mutualisation ou de coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel", Rapport pour le Ministère de la culture et de la communication - Département des études, de la prospective et des statistiques, 16 juillet 2014, 101 p., URL : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Rapports-de-recherche/Nouvelles-pratiques-de-mutualisation-et-de-cooperation-dans-le-secteur-culturel>

3.1.2.1. La construction d'un écosystème

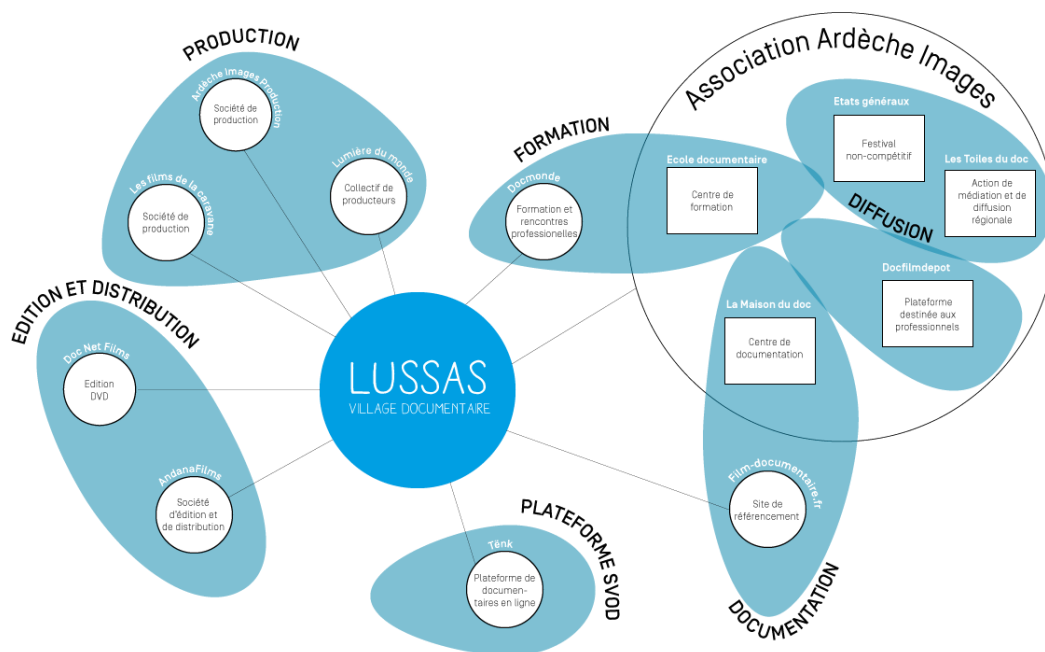
*“C’est l’histoire de ce petit village Ardéchois constitué d’irréductibles défenseurs du documentaire d’auteurs au milieu d’un monde formaté. Lussas diffuse, produit, attire... fédère pour cette histoire, pour ses choix éditoriaux et pour la qualité des films qu’il défend en dehors du flux des images quotidiennes.”*¹³⁶ C’est ainsi que se présente le Village documentaire de Lussas, un collectif hybride qui rassemble une dizaine de structures poursuivant en Ardèche un idéal artistique et politique.

La création de ce collectif prend sa source dans un double constat, déjà effectif dans les années 1970 : le caractère incontournable de Paris, et la centralité de l’appui d’une chaîne de télévision, pour la production et la diffusion des films documentaires. Dans ce contexte, des professionnels du secteur se sont réunis autour d’un projet collectif, pour valoriser, diffuser et produire des films documentaires d’auteur, ou de “création”. Parmi eux, c’est Jean-Marie Barbe, originaire de Lussas, et réalisateur et producteur lui-même, qui leur proposa de s’implanter en Ardèche pour y développer un lieu de création dédié au documentaire. En 1979, l’association Ardèche images y fut donc fondée. Puis elle grandit et fit des émules, d’autres associations et entreprises les rejoignant progressivement. L’association Ardèche Images a constitué un centre de ressources, la Maison du doc, qui propose une base de données et un très riche vidéothèque professionnelle. Elle a également développé des formations universitaires au sein de l’École documentaire, qui a acquis une grande notoriété. Cette dynamique autour du documentaire a favorisé l’implantation de trois sociétés de production, une société de distribution, une association d’édition de DVD, une association de diffusion et un portail national de référence, film-documentaire.fr.

Aujourd’hui, douze associations et entreprises y sont présentes, et le festival “Les États généraux du film documentaire” rassemble depuis 1989 un public fidèle. Ainsi, lors de la 29^{ème} édition du festival en 2017, pas moins de 6000 spectateurs ont

¹³⁶ Extrait du dossier de candidature au PTCE en 2015.

assisté aux projections, débats et autres temps de partage autour du film documentaire d'auteur.



Écosystème du Village documentaire de Lussas
© Ténk

L'activité audiovisuelle y a grandi et s'est diversifiée avec l'aspiration d'être présents à toutes les étapes de fabrication et de diffusion d'un film. Chaque structure vient apporter sa contribution à une logique plus globale, pour composer aujourd'hui un « écosystème » en faveur de la création documentaire, fragilisée comme nous l'avons vu par le manque de soutiens financiers.

3.1.2.2 Perspectives pour le soutien au financement des documentaires

Cet écosystème s'est structuré en 2015 en Pôle Territorial de Coopération Économique (PTCE) dans le but de développer la filière, de mettre en place une gouvernance et de porter des projets transversaux aux structures existantes. Au-delà de

ces missions opérationnelles, l'ambition affichée du PTCE est de porter des valeurs communes, au-travers d'un projet commun.

En 2018, ce collectif de structures a passé une étape supplémentaire en s'installant dans un espace commun, l'Imaginaire, dont la construction a été financée par la Communauté de communes. Outre l'accueil des différentes structures, ce bâtiment est doté de moyens techniques, notamment de salles de post-production.

Ainsi la plateforme Tënk, même si elle ne peut pas coproduire de documentaires, sera dans la capacité de les soutenir en pré-achat, par un apport en industrie technique. Ce village, qui *“ambitionne de réunir ses forces pour favoriser l'échange, la création, la diffusion, entre ceux qui ici et ailleurs font vivre le cinéma documentaire de création et d'auteur”*¹³⁷ a développé des pratiques de coopération fortes, sur la base de structures relevant en grande partie de l'ESS (associations, PTCE, la SCIC Tënk, etc.), et son modèle économique fonctionne sur l'hybridation des ressources.

Cette communauté est cependant dépendante des structures de financement actuelles de l'industrie audiovisuelle telles que décrite en Première partie (rôle central des télévisions pour l'accès aux soutiens financiers), ce qui ne leur permet pas de déroger à ces mécanismes. Le droit d'auteur y est par exemple toujours conçu comme relevant de la propriété exclusive.

L'exemple du Village documentaire de Lussas est exceptionnel dans le paysage audiovisuel français, et sa réussite tient pour beaucoup à la personnalité emblématique de Jean-Marie Barbe, son fondateur. Il a fallu des dizaines d'années pour qu'un tel écosystème se développe, ce qui le rend très particulier.

Mais d'autres formes de coopération issues de l'ESS nous semblent également très intéressantes et porteuses d'avenir dans la structuration de communautés, voire de *commoners* : les Coopératives d'Activité et d'Emploi (CAE).

¹³⁷ “Les valeurs du Village”, page d'accueil du site : <http://lussasvillagedocumentaire.org>

3.1.3. Focus : les coopératives d'activités et d'emploi

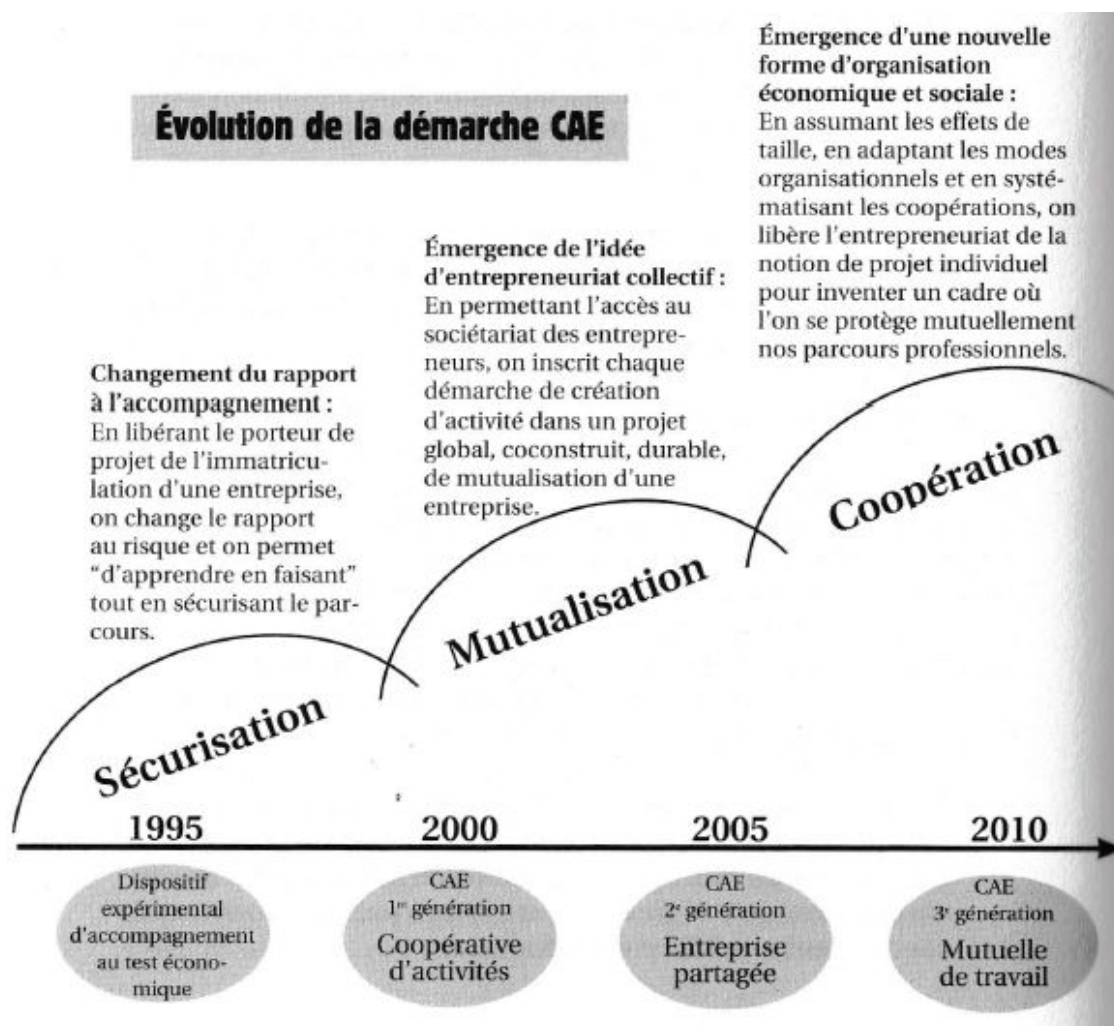
3.1.3.1. Les CAE et leur évolution

Les CAE (Coopératives d'Activité et d'Emploi) sont, à l'origine, des structures visant à soutenir la création et le développement d'activités économiques par des entrepreneurs. Elles sont nées dans les années 1990, dans un contexte de chômage de masse et d'incitation des chômeurs à créer leurs entreprises.

Dans les structures d'aide à la création d'entreprise, sont alors arrivés un certain nombre de personnes qui n'avait pas le profil de créateurs de TPE (l'auto-entrepreneuriat n'existait pas encore), et qui voulaient pourtant vivre de leurs compétences et de leurs métiers de façon autonome. Les CAE sont nées du dépassement de l'alternative proposée sur le marché du travail : soit la protection sociale conditionnée par la subordination (salarial), soit l'indépendance (avec la responsabilité de la création d'entreprise ou aujourd'hui la solitude de l'auto-entrepreneur). Les entrepreneurs y bénéficient d'un soutien au développement d'activité, exercent leur métier de façon autonome, et bénéficient de droits sociaux grâce à un statut de salarié en CDI, sur la base d'un contrat dont le temps de travail et le salaire varient en fonction de leur activité et de leur chiffre d'affaires.

Les CAE étant des coopératives, tous les entrepreneurs salariés ont vocation à en devenir associés. Ils décident donc ensemble des grandes orientations de l'entreprise et peuvent être élus au Conseil d'administration. La CAE est donc l'invention d'un modèle d'entreprise dans laquelle les individus peuvent se salarier, tout en la gouvernant collectivement. L'idée ici est celle d'une forme d'entrepreneuriat collectif, dans laquelle les individus peuvent inventer collectivement des réponses à leurs problématiques, des formes d'auto-organisation, et des outils de mise en relation entre leurs membres. Les CAE ne sont pas la réalisation d'un projet pré-construit, mais une construction

progressive comme en atteste leur évolution, analysée et retracée par Elisabeth Bost¹³⁸, fondatrice en 1995 de la première CAE, Cap Services à Lyon :



Source : Elisabeth Bost, Aux Entrepreneurs Associés, la coopérative d'activités et d'emploi, p.144

Du premier dispositif de CAE comme aide à la création d'entreprise, cette forme de coopérative a pu évoluer en mutuelle de travail, en espace de développement collectif qui dépasse les parcours individuels. Financièrement, il est possible de créer des fonds communs pour soutenir le développement économique des entrepreneurs ou d'assurer la couverture de leurs risques. Juridiquement, il peut s'agir d'utiliser les institutions représentatives du personnel pour assurer la protection de tous les membres.

¹³⁸ Elisabeth Bost, Aux Entrepreneurs Associés, la coopérative d'activités et d'emploi, Valence, Editions Repas, 2011.

Les CAE ont été décrites dans la loi sur l'ESS de 2014, alors qu'elles n'existaient auparavant que dans les creux de la loi. Cette loi a instauré un vrai statut d'entrepreneur-salarié, qui rompt avec la catégorisation binaire entre salariés et indépendants promue par le Code du travail. C'est une bonne nouvelle pour un mouvement qui s'est battu pour cette reconnaissance, mais cette loi fait des CAE un "dispositif", alors que c'est une forme d'entreprise vivante en expérimentation constante.

Par ailleurs, il faut souligner que des coopératives de filière ont vu le jour. Ces coopératives spécifiques à certains secteurs professionnels ont d'abord répondu au besoin d'adhésion à des conventions collectives spécifiques, ou à certaines obligations réglementaires. C'est ainsi que se sont développées, en plus des structures généralistes, des CAE dédiées aux services à la personne, au bâtiment, ou encore aux métiers de l'art et de la culture.

Ainsi, deux CAE dédiées aux métiers de l'audiovisuel ont vu le jour : tout d'abord Coopetic Productions en 2010 (avec l'appui du réseau Copéa) et Clara Bis en 2012 (membre du réseau Coopérer pour Entreprendre). Nous avons pu rencontrer dans le cadre de cette recherche Anita Protopappas, co-fondatrice et gérante de Coopetic.

Cette CAE a été créée à l'initiative de professionnels du secteur audiovisuel, en réponse au développement chez leurs employeurs de la pratique de facturation, qui les fragilisait et risquait de leur faire perdre leur statut d'intermittent. Ainsi, ils ont créé la CAE Coopetic en 2009, puis un établissement secondaire de production audiovisuelle en 2010, Coopetic Productions, qui avait une double fonction :

- permettre aux réalisateurs de Coopetic de salarier des équipes intermittentes sur leurs projets (grâce au code NAF correspondant)
- être un outil mutualisé permettant notamment de coproduire avec les réalisateurs membres, qui restaient ainsi propriétaires de leurs projets et de leurs rushes (à la différence des sociétés de production classiques qui deviennent largement

propriétaires des droits sur les films). Cette pratique concerne aujourd'hui plutôt des projets de web-documentaires, web-séries, documentaires, etc.

Les membres de Coopetic peuvent choisir de rejoindre Coopetic Productions à l'issue de leur contrat CAPE (Contrat d'Appui au Projet d'entreprise) et avoir ainsi un contrat en CDI au régime général, ou peuvent être salariés en tant qu'intermittents s'ils souhaitent garder leur statut.

Pour ce qui concerne ses objectifs, Coopetic a été créée dans la philosophie d'une coopérative d'entrepreneurs plus que comme un dispositif pour créer de l'emploi. Même si elle peut en créer, ce n'est pas son objet social, et son taux de sociétariat est plus important que dans d'autres CAE. Cette philosophie, que l'on peut résumer avec le terme de "Coopérative d'Activités et d'Entrepreneurs" plutôt que celui de "Coopérative d'Activités et d'Emploi", atteste bien de la grande diversité des pratiques permises par les CAE, et nous intéresse particulièrement car elle représente un socle possible à la production de communs.

Coopetic a mis en place des outils de mutualisation du matériel, qui leur a permis de s'équiper de matériel image et son, ainsi que d'un studio de tournage. Les décisions concernant ces achats de matériel ont été prises collectivement par le groupe de travail audiovisuel. Par ailleurs, la coopérative encourage ses membres à travailler au maximum en interne, notamment avec un système d'incitation financière qui porte le montant de la contribution coopérative à 5% en cas de retraitement d'un budget en interne (au lieu du taux habituel de 11%). En ce qui concerne les films produits, ils sont souvent amenés par les entrepreneurs, mais des projets arrivent parfois au niveau de la coopérative, car elle commence à être bien identifiée dans les réseaux.

On constate donc que les CAE ne se contentent pas forcément de gérer la valeur économique apportée par les entrepreneurs salariés, elles peuvent également créer de la valeur supplémentaire par la coopération. Selon les termes d'Anita Protopappas, le but

de la CAE est de *“développer quelque chose de plus que ce que les entrepreneurs peuvent faire tout seuls.”*¹³⁹

3.1.3.2. Un “transvestissement” possible au service des communs

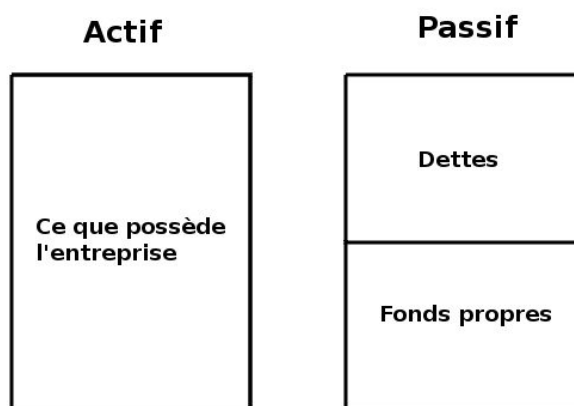
Outre la mutualisation de matériels, de compétences et de savoirs, les CAE pourraient être en capacité de participer financièrement au développement de projets de création communs, par l’affectation de leurs réserves impartageables.

En effet, comme toute Scop (Société coopérative ouvrière de production), les CAE doivent affecter au minimum 15% de leurs résultats à une réserve dite “légale”¹⁴⁰, jusqu’à ce que le montant de cette réserve soit au moins équivalente au montant du capital social. Les réserves impartageables sont une des caractéristiques majeures des Scop. Obtenues par accumulation de surplus au fil du temps, elles ont la particularité de n’appartenir à personne en particulier, mais à la coopérative en tant qu’entité juridique (et donc au collectif). Ces réserves impartageables permettent d’investir tout ou partie des résultats en fin d’exercice dans l’activité, et représentent donc une capacité d’investissement collectif dans des projets communs. Des projets de création audiovisuelle pourraient ainsi faire l’objet d’un financement commun.

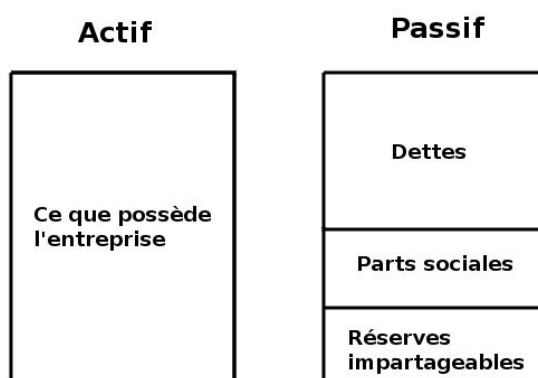
¹³⁹ Entretien avec Anita Protopappas, réalisé le 31 octobre 2017 dans les locaux de Coopetic

¹⁴⁰ Article 16, 2ème alinéa de la Loi n° 47-1775 du 10 septembre 1947 portant statut de la coopération

On voit ici schématiquement la différence avec les sociétés de capitaux classiques¹⁴¹ :



sociétés de capitaux



Scop (et CAE)

Nous rejoignons ainsi Stéphane Veyer, co-fondateur de Coopaname et membre de la la Manufacture coopérative¹⁴², quand il estime que : *“Finalement, la question de fond à Coopaname réside dans la manière de gérer les excédents de gestion, c’est-à-dire la richesse produite en commun, tout en étant la résultante du travail personnel de chaque entrepreneur salarié.”*¹⁴³

¹⁴¹ source : <https://autogestion.asso.fr/les-reserves-impartageables-des-cooperatives/>

¹⁴² La Manufacture coopérative est une recherche-action en matière d’accompagnement à la transformation de collectifs de travail en organisations coopératives, créée par Oxalis et Coopaname

¹⁴³ Actes du séminaire du 11 mai 2017, “Mutuelles du travail / travail des communs : regards croisés”, organisé par La Manufacture Coopérative et Entreprendre en communs.

Pour télécharger le document : <https://drive.google.com/file/d/0B0bUXtV5vwnTdjVfR1BpMlo2S0k/view>

Ces capacités d'investissement collectif étant constituées des excédents financiers dégagés par l'activité des membres de la CAE, elles proviennent *in fine* de l'activité marchande que chacun des entrepreneurs a pu développer dans son activité propre. Il s'agit donc d'une forme possible de "transvestissement", tel que le définit Michel Bauwens¹⁴⁴, théoricien de l'économie collaborative et fondateur de la P2P Foundation : *"pour que la nouvelle classe de "commoners" se dégage progressivement des investissements et des pratiques capitalistes pour devenir financièrement viable et indépendante, il lui faut opérer ce que Dmytri Kleiner et Baruch Gottlieb ont appelé le "transvestissement", c'est-à-dire une stratégie de cooptation inversée qui consiste à transférer une modalité vers une autre en s'emparant du capital pour l'utiliser à leur propre développement."* Ici, le transfert de valeur s'effectue de l'activité marchande des entrepreneurs-salariés vers la création de communs par le mécanisme d'investissement des réserves impartageables.

S'ils souhaitent se placer dans une logique volontaire de production de communs, les entrepreneurs-salariés d'une CAE disposent donc d'un outil juridique et financier leur permettant un investissement collectif dans des projets qu'ils choisissent eux-mêmes, hors des cadres de l'État et du marché. Ce dispositif offre donc aux coopérateurs une formidable opportunité d'autonomie, à savoir la capacité à déterminer les finalités de leur activité.

Cette possibilité de "transvestissement" offerte par les réserves impartageables semble (pour l'instant) assez peu pratiquée au sein des CAE. Il y a en effet un saut théorique à effectuer, d'une activité centrée sur l'accompagnement à la création d'emploi à un projet politique de développement des communs. Un tel projet ne coule pas de source, et ne pourra se développer que sur l'impulsion de *commoners* engagés. Parmi les modèles très variés de CAE qui existent actuellement, il nous semble que les

¹⁴⁴ Michel Bauwens, Vasilis Kostakis, *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017.

CAE sectorielles dédiées à l’audiovisuel et à la culture peuvent représenter un terrain fertile au développement de communs culturels.

Ce questionnement autour d’un possible croisement du coopérativisme et des communs, dont les CAE peuvent être un cadre propice, commence malgré tout à se développer. Le Président du Conseil d’Administration d’Oxalis, Germain Lefebvre, fait partie de ces précurseurs en s’exprimant ainsi : *“La question de la coopérative ouverte m’intéresse beaucoup. Chez Oxalis, nous sortons progressivement de l’accumulation d’entrepreneuriat individuel pour nous orienter vers un modèle de production commune. (...) Par ailleurs, les entrepreneurs salariés au sein de la CAE, bien que libérés de la subordination salariale, restent dépendants économiquement d’un système de valeurs extérieur. Le transvestissement pourrait représenter une piste à explorer.”*¹⁴⁵

Nous avons vu que l’Économie Sociale et Solidaire propose un certain nombre d’outils, en matière de financement ou de formes juridiques, dont peuvent se saisir des collectifs dans une perspective de développement des communs. Cependant, pour une transformation profonde des modes de production des oeuvres audiovisuelles, de leur diffusion et de rémunération de leurs auteurs, pour passer d’un modèle de service public à un modèle des communs culturels, c’est bien l’ensemble des niveaux qui doit subir une transformation. **La constitution de *commoners* au niveau “microéconomique” doit s’accompagner d’un changement de paradigme au niveau “macroéconomique”, avec une modification globale des rapports entre communs, État et marché.**

¹⁴⁵ Actes du séminaire du 11 mai 2017, “Mutuelles du travail / travail des communs : regards croisés”, organisé par La Manufacture Coopérative et Entreprendre en communs.

3.2. Quels *commoners* pour quels modèles économiques?

Afin d'envisager la création audiovisuelle sous l'angle des communs culturels, il est nécessaire de redéfinir les rapports entre l'ensemble des parties prenantes (créateurs, public, État et marché), et d'imaginer un nouvel écosystème pour son financement. Nous rejoignons en effet ici David Bollier, quand il insiste sur le fait « *que les communs ne sont pas juste une ressource. C'est une ressource plus une communauté, plus ses protocoles sociaux et ses valeurs pour gérer les ressources partagées. Les communs sont un paradigme socio-économique. C'est un système social pour la coproduction et la co-gouvernance* »¹⁴⁶

C'est bien dans la conjonction du développement de *commoners* structurés au niveau micro-économique, capables de peser dans les débats et remodeler l'espace public dans lequel ils évoluent, et d'un nouvel écosystème au niveau macro-économique, que peut se dessiner l'avenir des communs culturels.

3.2.1 Au niveau micro-économique : l'institution des *commoners*

*“La question n'est pas de savoir si telle ou telle forme de connaissance est un commun, la question est de savoir si telle communauté souhaite gérer une ressource comme un commun, et si elle est capable d'inventer les règles, les normes et les sanctions pour s'en assurer”*¹⁴⁷

À la source d'un processus de transition de la création audiovisuelle envisagée comme service public vers les communs culturels, se trouve la constitution de *commoners* organisés en communautés génératives.

¹⁴⁶ David Bollier, blogueur et militant, États-Unis, cité dans le Rapport à la secrétaire d'État en charge du numérique, Axelle Lemaire : Akim Oural, “Gouvernance des Politiques Numériques dans les Territoires”, juillet 2015, p. 3.

¹⁴⁷ David Bollier, *La renaissance des communs. Pour une société de coopération et de partage*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2014, 191 p.

3.2.1.1. Un socle nécessaire : les communautés génératives

Nous avons vu précédemment que l'Économie Sociale et Solidaire pouvait offrir aux communautés (plus précisément aux *commoners*) engagés dans le développement des communs culturels un certain nombre d'outils pour en faciliter la production.

Mais au-delà des outils, c'est l'ensemble du modèle de création de valeur qui se trouve modifié, passant d'un modèle "extractif" à un modèle "productif" selon la typologie établie par Michel Bauwens.

Dans un modèle "extractif", "*ceux qui possèdent le capital financier ou les moyens de production embauchent les travailleurs, dirigent le processus de travail, et vendent les produits dans une logique de maximisation des profits.*"¹⁴⁸ Cette définition nous semble correspondre au fonctionnement des sociétés de production audiovisuelle dans leur modèle économique actuel : ce sont des sociétés privées de capitaux dont les dirigeants recherchent la lucrativité, qui "pré-vendent" des films à des télévisions ou à des distributeurs, qui sollicitent des soutiens publics au financement, et qui embauchent un certain nombre de salariés afin de les réaliser. Elles en captent ensuite la valeur, car elles deviennent propriétaires d'une grande partie des droits sur les oeuvres (cédés par l'auteur), afin de pouvoir la commercialiser et en tirer des bénéfices qui sont généralement très peu redistribués à leurs créateurs.

Dans une pratique de coopération, qu'elle soit "informelle" comme dans un collectif de structures tel que le Village documentaire de Lussas, ou bien "formelle" comme dans le modèle de coopérative ouverte que représentent les CAE, la création de valeur se fait selon un modèle "génératif" : les savoirs et compétences de chaque participant sont mis en commun dans le désir de créer quelque chose qui soit utile à ceux qui contribuent à la création de valeur. Ces participants peuvent être rémunérés par des clients ou des entreprises, mais le fondement de leur activité est la création de ressources communes.

On peut ici imaginer une société de production audiovisuelle constituée sous forme de CAE, dont les membres développent chacun un certain nombre d'activités

¹⁴⁸ Michel Bauwens et Vasilis Kostakis, *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017, p.34.

lucratives auprès de clients extérieurs, et qui mettent en commun leurs compétences et les surplus financiers de leurs activités pour créer des oeuvres relevant du commun culturel, dont elles conservent les droits - et donc la capacité à les placer sous licences libres.

Ce nouveau modèle de création et de distribution de la valeur est proche de ce que Yochai Benkler appelle la “*production par les pairs basée sur les communs*”¹⁴⁹, ou Michel Bauwens le P2P (ou pair-à-pair), un concept provenant du monde informatique et signifiant une relation d'égal à égal au sein de réseaux d'ordinateurs. Michel Bauwens a été l'un des premiers à étendre ce fonctionnement à d'autres domaines, en le considérant comme une structure sociale.

Pour lui, le pair-à-pair est en premier lieu la capacité des individus à créer de la valeur ensemble, d'égal à égal. Ainsi, selon Michel Bauwens “*Le P2P et la participation à des communs peuvent globalement être considérés comme synonymes, au sens où ces deux termes décrivent la capacité de contribuer à la création et à l'entretien d'une ressource partagée*”¹⁵⁰.

3.2.1.2. Le coopérativisme ouvert, un modèle adapté à la création audiovisuelle

Dans son “Plan de transition vers les communs”¹⁵¹, Michel Bauwens propose une critique de ce qu'il nomme le capitalisme “netarchique” : pour lui, alors que la valeur d'usage produite au sein des communs ne cesse d'augmenter, sa monétisation est captée par des plateformes propriétaires, qui ne la re-distribuent que très rarement aux créateurs de ces valeurs. Pour faire face à ce mouvement de prédation, il préconise la création de structures collectives sur le modèle d'une coopérative ouverte, “*c'est-à-dire*

¹⁴⁹ Yochai Benkler, *La Richesse des réseaux. Marchés et libertés à l'heure du partage social* [trad. de *The Wealth of Networks : How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, Yale University Press, 2006], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009.

¹⁵⁰ Michel Bauwens et Vasilis Kostakis, *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017, p.20.

¹⁵¹ Michel Bauwens, “Plan de transition vers les communs : une introduction”, dans B. Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2015, p. 275-290.

d'une entité qui serait légalement et statutairement tenue à la création de communs et de ressources ouvertes. (...) Elles adopteraient des modèles de gouvernance multi-partenaires. (...) Les coopératives ouvertes répondent au besoin de créer une synergie entre le mouvement de la PPBC [production par les pairs basée sur les communs] et certains éléments des mouvements du coopérativisme et de l'économie solidaire."¹⁵²

Ce modèle de coopérative ouverte repose sur quatre critères fondamentaux¹⁵³ :

- elles doivent être statutairement (en interne) orientées vers le bien commun
- leurs modèles de gouvernance doivent inclure toutes les parties prenantes
- elles doivent co-produire activement la création de communs matériels et/ou immatériels
- elles doivent être organisées socialement et politiquement à l'échelle mondiale

En leur sein, les "travailleurs/contributeurs autonomes", impliqués dans des relations entre pairs, peuvent organiser leurs efforts productifs.

Ce qui nous intéresse surtout ici est la notion de "travailleurs/contributeurs autonomes", particulièrement adaptée à la sphère audiovisuelle, et plus largement culturelle. En effet, depuis les années 1980, le régime de l'intermittence assure aux professionnels culturels une indemnisation chômage adaptée au caractère structurellement discontinu de leur activité. L'intermittence a rendu possible l'indépendance des professionnels de la culture par rapport à un employeur, et leur a ainsi permis de devenir des porteurs de projets. Ce statut spécifique croise l'ESS par sa capacité d'émancipation du salariat, et son utilité sociale.

La création audiovisuelle a donc largement reposé sur ce système, et ses professionnels intermittents ont déjà tissé des réseaux de coopération et de mutualisation, le plus souvent de manière informelle et non structurée. Leur capacité à travailler en commun sur des projets définis collectivement est donc proche des philosophies du coopérativisme et du pair-à-pair.

¹⁵² Michel Bauwens et Vasilis Kostakis, *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017, p.77

¹⁵³ Pour plus de détails, on peut consulter : https://wiki.p2pfoundation.net/Open_Coopératives

A ce sujet, il n'est pas anodin que Michel Bauwens soit accueilli depuis 2017 en résidence de recherche et développement chez SMart, une structure coopérative dédiée aux professions créatives née en Belgique en 1998, et qui rassemble aujourd'hui un grand nombre de membres (55.000 membres répartis dans 9 pays différents à fin juillet 2018). SMart s'est structurée dès l'origine sur une infrastructure informatique, une logique du grand nombre et un développement international, et elle est devenue une coopérative en 2016. Mais surtout, SMart a été créé à l'origine à destination des professionnels de la culture et de la création : spectacle vivant, musiques actuelles, audiovisuel, etc., ce qui explique en partie le succès de ce modèle fondé sur la capacité de membres indépendants à travailler en collectif, inhérente au secteur culturel.

Ainsi, au niveau micro-économique, il est nécessaire que se développent des formes de coopération et de production de pair-à-pair basées sur les communs. Des modèles issus de l'ESS peuvent en fournir les outils, et comme nous avons pu le voir précédemment il en existe déjà des prémises. A partir de ce socle, il est possible d'envisager un mouvement d'élargissement, de consolidation, pour que s'opère une modification des rapports entre marché, État et communs.

3.2.2 Ré-envisager l'espace public et la façon dont se positionnent les systèmes d'acteurs sur cet espace

Sur la base de communautés génératives et de coopératives ouvertes, particulièrement adaptées au dynamisme créatif du secteur culturel, il est possible aujourd'hui de développer des projets à grande échelle grâce à des mécanismes de coordination qui permettent de relier des petits groupes à l'échelle globale. Internet offre notamment des grandes possibilités de coordination, de communication et de partage des oeuvres, comme nous l'ont montré les quelques exemples de plateformes que nous avons étudié.

A une certaine échelle de développement, on peut imaginer que la dynamique de ces groupes puisse remodeler les rapports qu'ils entretiennent dans l'espace public avec le marché et l'Etat. Cela ne signifie pas que l'État et le marché ont vocation à disparaître, mais que la configuration de leurs relations et l'équilibre entre ceux-ci peuvent être modifiés.

3.2.2.1. Face au marché, une réappropriation des droits de propriété intellectuelle

En ce qui concerne le rapport aux structures marchandes, nous avons déjà évoqué le mécanisme de “transvestissement” qui pourrait être mis en oeuvre par des *commoners* réunis en CAE. Pour Michel Bauwens, il peut être la base d'un “cycle d'accumulation de communs” capable de modifier à terme le rapport entre les communs et la sphère marchande : *“La production par les pairs basée sur les communs, où les contributeurs partagent la valeur créée à travers des systèmes contributifs ouverts, peut être décrite comme un cycle d'accumulation de communs comparable à celui de l'accumulation du capital. (...) Et tandis que le marché injecte des capitaux dans les projets P2P, il est progressivement colonisé par leurs pratiques et leurs valeurs dans un curieux processus qui consiste simultanément à apprivoiser et à saper sans hostilité le capitalisme”*¹⁵⁴.

Dans le cas de l'audiovisuel, la valeur marchande des oeuvres produites réside principalement dans la détention de ses droits de propriété intellectuelle. Le mécanisme de “transvestissement” pourrait consister en la multiplication de la création d'oeuvres dont les droits restent la propriété des créateurs *commoners*. Ces créations seraient rendues possibles dans un premier temps par les mécanismes de coopération au niveau micro-économique, et dans un second temps par de nouvelles formes de financement au niveau macro-économique que nous verrons par la suite.

¹⁵⁴ Michel Bauwens et Vasilis Kostakis, *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017.

En se ré-appropriant les droits de propriété intellectuelle sur leurs oeuvres, les auteurs retrouvent la capacité à sortir de la logique du copyright pour aller vers une logique de licences libres, dont nous avons vu qu'elles étaient un outil de défense face aux *enclosures* de la connaissance.

Au-delà, afin de favoriser le développement des oeuvres audiovisuelles en tant que communs culturels, la piste des licences à réciprocité nous semble stimulante. C'est le cas par exemple du Coopyright, développé récemment par l'association la Coop des Communs.

Le Coopyright a été imaginé à partir de la licence Creative Commons CC-BY-NC-SA, sur l'idée de préciser l'option NC (pas d'usage commercial). Schématiquement, les "clauses de réciprocité" rendent les oeuvres consultables librement par l'ensemble des participants aux communs, mais les entités extérieures à but lucratif ont l'obligation de s'acquitter d'une redevance. Il s'agit en somme de la constitution d'un "pot commun" de ressources et d'oeuvres culturelles, partagé par les participants aux communs (on retrouve ici les faisceaux de droits d'Elinor Ostrom). Le secteur marchand doit de son côté s'acquitter d'une redevance s'il souhaite en faire la diffusion, ce qui serait le cas notamment de chaînes de télévisions, de plateformes web commerciales, ou de tout type de diffusion lucrative à venir.

Nous retrouvons ici un point de divergence entre la tradition des communs et celle du 'libre' : celui des conditions d'accès aux communs de la connaissance. Les tenants du 'libre' conçoivent cet accès comme ouvert et universel, alors que les communs dans la tradition héritée d'Elinor Ostrom l'envisagent comme réservé aux membres des communautés associées autour d'une ressource particulière.

Dans la perspective de la constitution des oeuvres audiovisuelles en tant que commun culturel, l'utilisation de licences à réciprocité permettrait à la fois de définir les contours d'une communauté, de lui attacher un faisceau de droits spécifique, et de favoriser son extension.

Ainsi, même si les licences réciproques sont pour l'instant au stade embryonnaire et qu'elles suscitent un certain nombre de questionnements¹⁵⁵, elles paraissent d'un grand intérêt dans la perspective d'un "cycle d'accumulation de communs", pour la diffusion des oeuvres et la rémunération des créateurs.

3.2.2.2. D'un État centraliste à un "État-partenaire"

Dans une perspective de développement des communautés locales productives basées sur les communs, et de leur structuration à un niveau global, on pourrait envisager qu'elles puissent faire évoluer leur rapport avec l'État.

A ce titre, nous pouvons signaler la création récente de Bigre !, entité informelle regroupant des coopératives ayant l'ambition d'imaginer des formes de travail porteuses d'émancipation, comme leur présentation l'indique : "*Bigre ! constitue une forme novatrice d'organisation économique et sociale : une mutuelle de travail associé. Elle rassemble, en une seule et même communauté, plusieurs milliers de sociétaires, qui se garantissent les uns les autres, sur un pied d'égalité, une capacité économique et sociale à bien faire leurs métiers respectifs et à en vivre.*"¹⁵⁶

Cette entité peut à première vue paraître éloignée de notre sujet, mais elle regroupe des structures comme SMart et les CAE Coopaname et Oxalis. Le but de cette alliance est en particulier d'avoir un poids plus important dans le rapport de force avec les institutions, et d'allier une logique mutualiste globale à une logique d'inter-connaissance locale.

A terme, une transition pourrait s'opérer vers des systèmes décentralisés et collaboratifs de gouvernance démocratique. Les dernières décennies ont montré que les

¹⁵⁵ Pour un panorama complet des licences à réciprocité, ainsi que leurs critiques, on peut notamment consulter l'article de Lionel Maurel , "Coopyright : enfin une licence à réciprocité pour faire le lien entre Communs et ESS ?", *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié le 2 mars 2018 et consulté le 20 août 2018.

¹⁵⁶ www.bigre.coop

rapports des structures de l'ESS avec les pouvoirs publics se nouent de plus en plus souvent au niveau local avec les collectivités territoriales¹⁵⁷.

Pour Benjamin Coriat, la forme juridique des SCIC (Société Coopérative d'Intérêt Collectif) provenant de l'ESS peut être un outil en faveur de cette décentralisation : *“Les SCIC pourraient prendre le relais des CAE. (...) Les SCIC reposent en effet sur un multipartenariat, notamment avec les collectivités locales. Les SCIC incarnent ainsi un embryon d'État partenaire correspondant aux aspirations du monde coopératif. (...) Les SCIC donnent ainsi l'opportunité de redéfinir la notion d'intervention publique et la mission de service public. Or, ces points sont cruciaux pour la société. Le monde coopératif et celui des communs interrogent directement la chose publique elle-même (la res publica). La tension entre la res publica et l'univers coopératif représente un défi qui mérite d'être relevé. L'enjeu réside dans la redéfinition de l'entrepreneuriat et de l'action publique. Pas moins.”*¹⁵⁸

Les collectivités locales sont déjà très présentes dans le financement de plateformes comme 1D-touch et Tënk, qui sont des SCIC, au titre du développement économique local. Mais on pourrait imaginer que des acteurs des communs deviennent des partenaires de la puissance publique dans un soutien beaucoup plus large à la création. Elles pourraient, *in fine*, participer à la gestion et la redistribution des différents financements existants en faveur du soutien à la création audiovisuelle. En effet, *“les communs ont une relation avec la manière dont on pense l'organisation sociale d'une ressource, et pas uniquement de manière fonctionnelle. Ils affirment notre capacité à prendre en main et mettre en oeuvre collectivement des enjeux collectifs, et non plus les reléguer à des services ou dispositifs.”*¹⁵⁹

Cette transition pourrait aboutir à la constitution d'un État-partenaire, selon la définition donnée par Michel Bauwens : *“Un État-partenaire est non pas un État marchand qui soutient les lois du marché, mais une institution - ou un ensemble*

¹⁵⁷ Sur ce sujet, on pourra consulter l'article de Henry Noguès, “Questionner les relations en reconfiguration permanente entre ESS et pouvoirs publics”, *RECMA*, 2018/3, n°349, p.26

¹⁵⁸ Benjamin Coriat, Actes du séminaire du 11 mai 2017, “Mutuelles du travail / travail des communs : regards croisés”, organisé par La Manufacture Coopérative et Entreprendre en communs.

¹⁵⁹ Emmanuel Vergès, “Les communs comme stratégie d'abolition de la médiation ?”, *L'Observatoire*, 2018/1, n°51, p. 66-67.

d'institutions - collective(s) démocratique(s) et participative(s), qui favorise une production sociale ainsi qu'une société civile autonome associée au développement d'une économie éthique."¹⁶⁰

L'Etat prescripteur devenant partenaire, il serait possible d'imaginer une mutualisation à l'échelle de la société du financement de la création culturelle, l'Etat laissant à l'écosystème formé par les *commoners* la capacité de gérer en son sein les règles d'affectation des ressources. Mais une telle mutualisation à l'échelle macro-économique nécessite un changement de paradigme.

3.2.3 Vers un changement de paradigme macro-économique ?

En tentant de remodeler l'espace public et les rapports entre ses différents acteurs, *"la réflexion autour des communs ouvre à des questionnements politiques et sociétaux de grands enjeux : celui du rôle de l'État, du jeu démocratique, des droits fondamentaux, de l'implication de la société civile"*¹⁶¹. Le défi posé ici est bien celui d'un changement de paradigme.

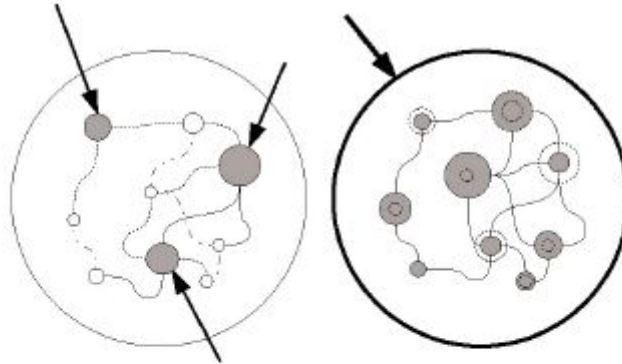
3.2.3.1 Pour un changement d'écosystème de la création culturelle

Le passage d'un mécanisme de "transvestissement" au niveau micro-économique à un nouveau paradigme macro-économique nécessite l'invention de mécanismes de financement de la création à un niveau global, comme l'illustre très bien

¹⁶⁰ Michel Bauwens, "Plan de transition vers les communs : une introduction", dans B. Coriat (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2015, p. 286..

¹⁶¹ Marie Cornu, Fabienne Orsi, Judith Rochfeld : Genèse d'un ouvrage collectif : le dictionnaire des biens communs, *Revue internationale des études du développement* 2018/1.

ce schéma de Philippe Aigrain dans son ouvrage *Cause commune: l'information entre bien commun et propriété* :



Couplages entre l'économie monétaire et l'écosystème informationnel. À gauche, les couplages se font au niveau microéconomique, projet par projet. Les projets non financés ne reçoivent que des soutiens indirects de la part des projets financés, et cela induit des coûts de transaction importants et une déperdition d'ensemble. À droite, le financement de l'écosystème se fait globalement, et les ressources sont réparties par les décisions des acteurs eux-mêmes d'allouer leur temps à tel ou tel projet.

Philippe Aigrain, *Cause commune*, p.210

Envisager la création culturelle comme un commun ne pourra selon lui se faire qu'à deux conditions : reconnaître et organiser l'autonomie d'une écologie sociale des communs informationnels et culturels, et réinventer un mode général de circulation de la richesse qui permette leur développement durable.

3.2.3.2 Des propositions de financement mutualisé

Plusieurs propositions de financement mutualisé de la création culturelle par une redevance sont apparues à partir de 2005. A l'origine, elles visaient à apporter des solutions face à la limitation des droits d'usage des biens culturels, comme l'interdiction

de partage de fichiers. Elles entendaient oeuvrer en faveur de la diffusion culturelle et des droits des usagers.

Progressivement, le but de ces propositions s'est modifié vers la construction d'un projet positif : une "*nouvelle alliance entre créateurs et public*"¹⁶², comme le formule Philippe Aigrain, pour la construction d'un espace de pratiques culturelles partagées.

Parmi ces propositions, celle du mécénat global a été promue par Francis Muguet¹⁶³. Le principe du mécénat global est celui du versement par chaque internaute d'une certaine somme d'argent, de manière obligatoire. Cette somme, qui n'est ni une taxe ni une redevance, est versée au Fournisseur d'Accès à Internet (FAI), qui la reverse aux sociétés de gestion des droits d'auteur. Le point crucial de cette proposition est que l'internaute décide lui-même de la répartition de la somme versée, selon son appréciation des oeuvres et des auteurs. Les usagers des contenus culturels deviennent ainsi des mécènes finançant la création.

De son côté, Philippe Aigrain propose le principe d'une Contribution Créative. Il s'agit pour lui de créer une nouvelle source de financement pour la création des oeuvres, dans un contexte où leur partage serait autorisé. La Contribution Créative repose sur deux principes. Tout d'abord, le caractère obligatoire de cette contribution. Philippe Aigrain considère en effet que la sphère du partage de la culture est un bien commun dont tous bénéficient, et à laquelle tous doivent participer. Il propose donc une contribution de 4 à 5 euros par mois pour tous les abonnés à l'Internet Haut Débit, ce qui représenterait un milliard d'euros annuel. Le second principe tient au mode de gestion de cette contribution : les choix d'attribution seraient entre les mains des contributeurs, ce qui la différencie radicalement d'un impôt.

Lors de l'examen à l'Assemblée Nationale de la loi Création et Internet en 2009, l'opposition avait déposé un amendement pour la mise en place d'une Contribution

¹⁶² Philippe Aigrain, "La contribution créative : le nécessaire, le comment et ce qu'il faut faire d'autre", Blog de Philippe Aigrain, mis en ligne le 14 mai 2009, consulté le 23 août 2018. URL : <http://paigrain.debatpublic.net/?p=871>.

¹⁶³ Sur ce sujet on peut consulter : <http://mecenatglobal.org>, site très complet incluant un historique ainsi qu'une proposition de loi.

Créative. Mais elle a été rejetée par les députés. Pour le rapporteur Franck Riester, *“cette contribution créative est rejetée par la quasi-totalité des ayants-droits et des artistes”*.¹⁶⁴ Il semble bien que l’idée d’une mutualisation du financement de la création culturelle dans une visée de gestion collective n’a pas encore fait son chemin.

Ces propositions de financement mutualisé reposent sur la reconnaissance d’un droit des individus à partager les oeuvres culturelles numériques. En contrepartie, elles leur proposent une participation active et consciente au financement de la création. On peut penser que ce changement de paradigme macro-économique ne pourra advenir que lorsque des formes de coopération génératives en faveur du développement des communs auront fait leur chemin.

Car *“les Communs ne sont pas qu’un mode de gestion des ressources, comparable au capitalisme qui se préoccupe de biens et de richesses. C’est un mode de vie et la base pérenne, sans doute non exclusive, de l’organisation d’une société dans des dimensions politiques, productives, idéologiques”*¹⁶⁵, cette modification de notre mode de vie est un défi aussi redoutable que palpitant.

¹⁶⁴ Astrid Girardeau, “La contribution créative est rejetée par les députés”, sur www.liberation.fr, le 12 mars 2009.

¹⁶⁵ Étienne Le Roy, “Des communs “à double révolution””, *Droit et société* 2016/3 (N°94), p. 603-624

CONCLUSION

Au terme de cette enquête, qui m'a amenée à ouvrir des portes aussi diverses (mais non exhaustives) que celle de l'histoire du service public de la télévision, celle des communs de la connaissance, en passant par celle des origines du mouvement du 'libre', celle des expériences alternatives de production et de diffusion de films, celle de l'Économie Sociale et Solidaire... Il semble bien que se dessine un chemin pour modifier fondamentalement le système économique de la production audiovisuelle, mais que ce chemin passe par une reconfiguration complète des relations entre la société civile, l'État et le marché, et donc *in fine* de notre rapport au monde.

Ces perspectives sont complexes mais palpitantes, car en chemin "*nous avons échangé un placard poussiéreux où l'on confinait le domaine public contre un univers complexe et ouvert, où la coopération et l'échange humain tiennent le premier rôle.*"¹⁶⁶

Comment fait-on pour transformer en commun quelque chose qui relèverait du service public ? C'est un mouvement d'élargissement à partir d'individus qui décident de créer, de partager et qui se donnent les moyens de mettre en oeuvre leurs idées. Pour que le commun culturel existe, il faut que des individus s'en emparent et deviennent des *commoners*.

Nous assistons depuis quelques années à un double mouvement : l'essoufflement de la capacité de l'ancien monde à répondre à nos aspirations, et le développement d'initiatives concrètes, locales ou reliées par la magie des réseaux, de reprise en main de nos besoins et désirs. La création audiovisuelle d'auteur n'échappe pas à la règle, et s'inscrit dans cette dynamique qui s'ouvre depuis quelques années : la "*nouvelle période des communs*"¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Philippe Aigrain, *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005.

¹⁶⁷ Claude Landman, Anne Videau, "Politique des communs. Entretien avec Hervé Le Crosnier", *La revue lacanienne* 2016/1 (N° 17), p. 126-145

BIBLIOGRAPHIE

PREMIÈRE PARTIE

LES OEUVRES AUDIOVISUELLES, UNE RESSOURCE CULTURELLE Du service public aux communs culturels

Ouvrages

Alexandre (Olivier), *La règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2015, 272 p.

Bollier (David), *La renaissance des communs. Pour une société de coopération et de partage*, Paris, Éditions Charles Léopold Mayer, 2014, 191 p.

Chantepie (Philippe), Le Diberder (Alain), *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, Collection Repères n°408, 2010, 128 p.

Collins (Richard), *Television, Policy and Culture*, London, Routledge, 1992, 292 p.

Coriat (Benjamin) (dir.), *Le retour des communs. La crise de l'idéologie propriétaire*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015, 295 p.

Dardot (Pierre), Laval (Christian), *Commun, Essai sur la révolution au XXI^{ème} siècle*, Paris, La Découverte, 2014, 593 p.

Hess (Charlotte), Ostrom (Elinor), *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*, Cambridge, MIT Press, 2007, 382 p.

Le Crosnier (Hervé), *En communs, une introduction aux communs de la connaissance*, C&F Éditions, 2015, 254 p.

Lessig (Lawrence), *L'avenir des idées. Le sort des biens communs à l'heure des réseaux numériques* [*The Future of Ideas : The Fate of the Commons in a Connected World*, New York, Random House, 2001] Soufron J-B et Bony A. (trad.), PUL, 2005, 414 p.

Lessig (Lawrence), *Free Culture : How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York, The Penguin Press, 2004, 345 p.

Mouvement Utopia, *Propriété et Communs*, Les Éditions Utopia, Paris, 2017, 106 p.

Ostrom (Elinor), *La Gouvernance des biens communs : Pour une nouvelle approche des ressources naturelles* [« Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action »], Cambridge, New York, Cambridge Press University, 1990], Louvain, De Boeck Supérieur, 2010, 301 p.

Sauvage (Monique), Veyrat-Masson (Isabelle), *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, 401 p.

Pélessier (Maud), Pélessier (Nicolas), *Métamorphoses numériques*, Paris, L'Harmattan, 2017, 286 p.

Regourd (Serge), *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 63 p.

Watkins (Peter), *Media crisis*, Paris, Éditions l'Échappée, 2015, 204 p.

Articles

Benghozi (Pierre-Jean), Paris (Thomas), “De l’intermédiation à la prescription : le cas de la télévision”, *Revue française de gestion*, n°142, janvier-février 2003, p.205-227.

Bourdon (Jérôme), “Le service public de la radiotélévision : l'histoire d'une idéalisation”, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, no. 2, 2013, p. 15-26.

Coriat (Benjamin), “Le retour des communs. Sources et origines d’un programme de recherche”, *Revue de la régulation* (en ligne), vol.14, automne 2013, mis en ligne le 12 décembre 2013, consulté le 23 juillet 2018. URL : <http://regulation.revues.org/10471>.

Coriat (Benjamin), “Qu’est-ce qu’un commun ? Quelles perspectives le mouvement des communs ouvre-t-il à l’alternative sociale”, *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Publié le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/qu-est-ce-qu-un-commun>.

Cornu (Marie) et al., “Genèse d’un ouvrage collectif : le Dictionnaire des biens communs”, *Revue internationale des études du développement*, 2018/1, n°233, p. 185-201.

Fines Schlumberger (Jacques-André), “Ambition numérique. Pour une politique française et européenne de la transition numérique”, *La revue européenne des médias et du numérique* (en ligne), N°36, automne 2015. URL : <http://la-rem.eu/2015/11/12/ambition-numerique-pour-une-politique-francaise-et-europeenne-de-la-transition-numerique/>

Garnham (Nicholas), “Public Service versus the Market”, *Screen*, vol. 5 no. (1), 1983, p. 6-27.

Garnham (Nicholas), “The Media and the Public Sphere”, in G Murdock, P Golding, P Schlesinger (eds) *Communicating Politics*, Leicester: Leicester University Press, 1986, p. 37-54.

Garnham (Nicholas), “A Response to Elizabeth Jacka’s “Democracy as Defeat””, *Television & New Media*, vol. 4 no. (2) p. 193–200.

Hardin (Garrett), “The Tragedy of the Commons” (“La tragédie des communs”), *Science*, n°162, 1968, p. 1243-1248.

Hess (Charlotte), Ostrom (Elinor), “Ideas, artifacts, and facilities : information as a common-pool resource”, *Law and contemporary problems*, 2003, p.111-145.

Hess (Charlotte), “Mapping the New Commons”, The Twelfth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons, Cheltenham, 14-18 juillet 2008. URL : http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1356835.

Hess (Charlotte), “Inscrire les communs de la connaissance dans les priorités de recherche”, [“The Knowledge Commons as a Critical New Research Agenda”]. Traduit de l’anglais par Peugeot (Valérie), ouvrage coordonné par l’association VECAM, *Libres savoirs : les biens communs de la connaissance. Produire collectivement, partager et diffuser les connaissances au XXIème siècle*, Caen, C&F Éditions, 2011.

Hess (Charlotte), “Constructing a new research agenda for cultural commons”, in *Cultural Commons : A New Perspective on the Production and Evolution of Cultures*, Edward Elgar Publishing, 2012, p.19-35.

Landman (Claude), Videau (Anne), “Politique des communs. Entretien avec Hervé Le Crosnier”, *La revue lacanienne*, 2016/1, n°17, p.126-145.

Laugée (Françoise), “Les communs : la théorie du milieu”, *La Revue européenne des médias*, n°37, hiver 2015-2016, URL : <http://la-rem.eu/2016/05/26/communs-theorie-milieu/>

Laval (Christian), “La nouvelle économie politique des communs : apports et limites”, Séance du séminaire “Du public au commun” du 9 mars 2011. Texte publié le 21 mars 2011, *Revue du Mauss permanente*, URL : <http://journaldumauss.net>.

Le Crosnier (Hervé), “Une bonne nouvelle pour la théorie des biens communs”, *Vacame*, 2011/3, n°56, p.92-94.

Le Crosnier (Hervé) et al., “Vers les communs de la connaissance”, *Documentaliste-Sciences de l’information*, 2011/3, vol.48, p.48-59.

Le Crosnier (Hervé), “Les communs de la connaissance”, *Les Possibles* (en ligne), n°5, hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 juillet 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/les-communs-de-la-connaissance>

Le Roy (Etienne), “Des Communs ‘à double révolution’”, *Droit et société*, 2016/3, n°94, p. 603-624.

Mangolte (Pierre-André), “Les communs du logiciel libre”, document de travail ANR - Propice, 2010. URL : <http://mshparisnord.fr/ANR-PROPICE/documents.html>.

Regourd (Serge), “Archéologie du service public audiovisuel : quel passé pour quel futur ?”, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 14/2, no. 2, 2013, p. 27-37.

Schlager (Edella), Ostrom (Elinor), “Property-Rights Regimes and Natural Resources : A Conceptual Analysis”, *Land Economics*, vol.68, n°3, University of Wisconsin Press, 1992, p.249-262.

Sonnac (Nathalie), « *Médias et publicité, ou les conséquences d'une interaction entre deux marchés* », *Le Temps des médias* n° 6, printemps 2006, p. 49-58

Orsi (Fabienne), “Elinor Ostrom et les faisceaux de droits : l’ouverture d’un nouvel espace pour penser la propriété commune”, *Revue de la régulation* (en ligne), n°14, automne 2013, mis en ligne le 12 décembre 2013. URL : <http://regulation.revues.org/10471>.

Orsi (Fabienne), “Réhabiliter la propriété comme *bundle of rights* : des origines à Elinor Ostrom, et au-delà ?”, *Revue internationale de droit économique*, t. XXVIII, n°3, 2014, p.371-385.

Ostrom (Elinor), “Design Principles of Robust Property Rights Institutions : What Have We Learned ?”, in *Property Rights and Land Policies*, Lincoln Institute of Land Policy, 2009a, p.25-51.

Picard (Frédérique), “Le compte de soutien à l’industrie des programmes audiovisuels”, *LEGICOM*, 1999/1, n°17, p. 91-99.

Weinstein (Olivier), “Comment comprendre les “communs” : Elinor Ostrom, la propriété et la nouvelle économie institutionnelle”, *Revue de la régulation* (en ligne), vol.14, 2013, mis en ligne le 13 février 2014. URL : <http://regulation.revues.org/10452>.

Dans la presse

Benbassat (Daniel), “Qu’est-ce que l’exception culturelle française ?”, *Contrepoints*, 16 juin 2013.

Rédaction Europe1.fr, “L’INA propose de bâtir une plateforme VOD commune avec France Télévisions”, mis en ligne le 14 novembre 2017, consulté le 03 août 2018. URL: <http://www.europe1.fr/medias-tele/lina-propose-de-batir-une-plateforme-vod-commune-avec-france-televisions-3492188>

Rapports et études

Trébuchet (Louis-Cyrille) , Amalric (Benjamin), “Audiovisuel public, tous ensemble vers le numérique”, Terra Nova, 15 juin 2015.

URL : <http://tnova.fr/notes/audiovisuel-public-tous-ensemble-vers-le-numerique>

“L’avenir de l’audiovisuel public”, sondage opinion Way pour le Sénat, juin 2018.

URL :

www.senat.fr/fileadmin/Fichiers/Images/evenement/colloque/audiovisuel_public/OpinionWay_pour_le_Senat_-_L_avenir_de_l_audiovisuel_public_-_Juin_2018.pdf

Liens

Traduction française officielle du projet GNU par Richard Stallman :

<http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html>

Derieux (Emmanuel), “Service public de l’audiovisuel. Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics”. Mis en ligne le 15 février 2017, consulté le 01 août 2018.

URL : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/monde-syndical/>

DEUXIÈME PARTIE

RISQUES D'ENCLOSURES ET FAISCEAUX DE DROITS

Copyright, droit d'auteur et Creative Commons, quelles possibilités pour la diffusion des oeuvres audiovisuelles ?

Ouvrages

Aigrain (Philippe), *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005, 288 p.

Benyayer (Louis-David) (dir.), *Open Models - Business Models of the Open Economy, Without Model*, 2016, 228 p.

Boyle (James), *The Public Domain : Enclosing the Commons of the Mind*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2010, 314 p.
Accessible sur www.thepublicdomain.org

Krikorian (Gaëlle), Kapczynski (Amy), *Access to knowledge in the Age of Intellectual Property*, Zone Books, MIT Press, 2010, 42 p.

Pearson (Sarah), Stacey (Paul), *Made With Creative Commons*, Ctr-Alt-Delete Books, 2017, 160 p.

Polanyi (Karl), *The Great Transformation : the Political and Economic Origins of Our Time* (2nd edition), Boston, Beacon Press, 1944 (Trad. fr. : *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, 1983), 448 p.

Stallman (Richard), *Free Software, Free Society. Selected Essays*, GNU Press, 2002, 224 p. Accessible sur www.gnupress.org

Articles

Arrow (Kenneth), "Economic welfare and the allocation of ressources for invention", in R.R. Nelson (éd.), *The rate and direction of inventive activity*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p.609-625.

Bert-Erboul (Clément), « Les *Creative Commons*. Une troisième voie entre domaine public et communauté ? », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 46-2 | 2015, mis en ligne le 21 avril 2016, consulté le 14 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/1514>

Boyle (James), "The Second Enclosure Movement and the Construction of the Public Domain", *Law and Contemporary Problems*, vol.66, 2003, p.33-74.
Accessible à <http://james-boyle.com>

Broca (Sébastien), Coriat (Benjamin), “Le logiciel libre et les communs. Deux formes de résistance et d’alternative à l’exclusivisme propriétaire”, *Revue internationale de droit économique*, 2015/3, tome XXIX, p.265-284.

Coriat (Benjamin) (dir.), “Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux”, numéro spécial de la *Revue d’économie industrielle*, vol. 99, juin 2002.

Dusollier (Séverine), “The commons as a reverse intellectual property or the model of inclusivity”, in Howe H., Griffiths J. (éd.), *Concepts of Property in Intellectual Property*, Cambridge University Press, 2013.

Heller (Michael. A.), “The Tragedy of the Anticommons : Property in the Transition from Marx to Markets”, *Harvard Law Review*, vol.111, n°3, janvier 1998, p.621-688. / “L’anti-tragédie des communs”, *Courrier de la planète*, n°57, 2000, III, p.18.

Lessig (Lawrence), “The Creative Commons”, *Montana Law Review*, vol. 65, 2003, p.763-777.

Mangolte (Pierre-André), “Naissance de l’industrie cinématographique. Les brevets aux États-Unis et en Europe (1895-1908)”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 (61^{ème} année), p. 1123-1145.

Maurel (Lionel), “Reconnaître, protéger et promouvoir le domaine public pour enrichir les biens communs de la connaissance”, *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié en septembre 2014 et consulté le 16 août 2018.

Maurel (Lionel), “Creative Commons. où en est-on en 2017 ?”, Conférence donnée au Paris Open Source Summit, mis en ligne en décembre 2017, consulté le 12 août 2018, URL : <https://april.org/creative-commons-ou-en-est-en-2017-lionel-maurel>

Mazzone (Jason), “Copyfraud”, Brooklyn Law School, Legal Studies Paper n°40, *New York University Law Review*, vol.81, 2006, p.1026.

Orsi (Fabienne), “Reconquérir la propriété : un enjeu déterminant pour l’avenir des communs”, *Les Possibles* (en ligne), n°5 Hiver 2015. Mis en ligne le 6 janvier 2015, consulté le 23 août 2018. URL : <https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-5-hiver-2015/dossier-les-biens-communs/article/reconquerir-la-propriete>

Peugeot (Valérie), “Biens communs et numérique : l’alliance transformatrice”, in *Le document numérique à l’heure du web*, p 141-154, 2012, URL : <https://hal.inria.fr/hal-00843803>.

Plociniczak (Sébastien), “Au-delà d’une certaine lecture standard de La Grande Transformation”, *Revue du MAUSS*, 2007/1, p.207-224.

Proulx (Serge), Goldenberg (Anne), « Internet et la culture de la gratuité », *Revue du MAUSS*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 503-517.

Rochfeld (Judith), “Penser autrement la propriété : la propriété s’oppose-t-elle aux ‘communs’ ?”, *Revue internationale de droit économique*, 2014/3, tome XXVIII, p.351-369.

Rochfeld (Judith), “Quel modèle pour construire des “communs” ?”, in Parance B., Saint Victor J. (de), *Repenser les biens communs*, CNRS Éditions, 2014, p.103 et s.

Salaün (Jean-Michel), et al., “Économie de l'information : les fondamentaux”, *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 48, n° 3, 2011, p. 24-35.

Savary (Nathalie), “La galaxie Wikimédia. Une dynamique du partage de la connaissance”, *Le Débat*, 2012/3, n°170, p. 138-148.

Xifaras (Mikhaïl), “Le copyleft et la théorie de la propriété”, *Multitudes*, Paris, Éditions Amsterdam, n°41, p.50-64.

Dans la presse

Champeau (Guillaume), “Un film récompensé aux Oscars sous Creative Commons !”, *Numerama* (en ligne), mis en ligne le 20 avril 2007, consulté le 16 août 2018, URL : <https://www.numerama.com/magazine/4482-un-film-recompense-aux-oscars-sous-creative-commons>

Champeau (Guillaume), “L’accord Sacem / Creative Commons sous le feu des critiques”, *Numerama* (en ligne), mis en ligne le 01 février 2012, consulté le 04 août 2018, URL : <https://www.numerama.com/magazine/21469-l-accord-sacem-creative-commons-sous-le-feu-des-critiques.html>

Dufau (Sophie), “Tënk, la riposte du documentaire face au formatage de la télé”, sur *mediapart.fr*, 22 juillet 2016

Mahoudeau Deleva (Emma), “Interview de Pierre Mathéus, Directeur Général de Tënk”, *Mediakwest* (en ligne), 23 juillet 2018. URL : <http://www.mediakwest.com/production/item/interview-de-pierre-matheus-dg-de-tenk.html>.

Mizera (Séverine), “Lussas - Tënk a intégré l’Imaginaire”, *Le Dauphiné*, ledauphine.com, 21 juillet 2018.

Pierret (Nicolas), “Les documentaires d’auteur sont en VOD sur Tënk”, sur *Info-medias.com*, 28 octobre 2017

Peyrègne (Alice), “À Lussas, le collectif pour le film documentaire de création développe ses coopérations”, *Profession Spectacle Le Mag*, 11 juillet 2018.

Toscer (Olivier), “Tënk, le pari du doc en ligne”, sur *teleobs.com*, 04 octobre 2015.

“Tënk : ‘Nous voulons devenir coproducteur et pré-acheteur de documentaires d’auteur’”, *Les Écrans*, 03 mai 2017.

Article “1D-touch - Plateforme de streaming équitable”, *SavoirsCom1*, publié le 16 juin 2014 et consulté le 13 juillet 2018, URL :
<http://www.savoirscom1.info/2014/06/1d-touch-plateforme-de-streaming-equitable/>

Rapports et études

Farchy (Joëlle), De La Taille (Marie), “Les licences libres dans le secteur culturel”, Rapport de mission pour le CSPLA (Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique), décembre 2017.

Wechsler (Johannes), “Openness in the music Business - How record labels and artists may profit from reducing control”, Thèse soutenue à l'Université Technique de Munich, 2010.

“Étude sur le tissu économique de la production audiovisuelle”, Janvier 2016, Conseil supérieur de l’audiovisuel, Direction des études, des affaires économiques et de la prospective.

Liens

Pour regarder *A Story of Healing*, documentaire de 33 minutes récompensé aux Oscars en 1997 et ressorti sous Creative Commons :
blip.tv/file/get/Interplast-AStoryOfHealing484.mov

Accès à la plateforme 1D-touch : <http://1d-lab.eu/lecosysteme-1d-touch/>

Accès à la plateforme Tënk : www.tenk.fr

TROISIÈME PARTIE

MAIS AVANT DE GÉRER LA RESSOURCE, IL FAUT PRODUIRE LES FILMS!

Le rôle central des *commoners*, une communauté qui reste à définir autour des oeuvres audiovisuelles

Ouvrages

Aigrain (Philippe), *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, Fayard, 2005, 288 p.

Bauwens (Michel), Kostakis (Vasilis), *Manifeste pour une véritable économie collaborative. Vers une société des communs*, Paris, Charles Léopold Mayer, 2017, 105p.

Bauwens (Michel), Lievens (Jean), *Sauver le monde - Vers une économie post-capitaliste avec le peer-to-peer*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015, 268 p.

Benkler (Yochai), *La Richesse des réseaux. Marchés et libertés à l'heure du partage social* [trad. de *The Wealth of Networks : How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, Yale University Press, 2006], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, 608 p.

Bost (Elisabeth), *Aux Entrepreneurs Associés, la coopérative d'activités et d'emploi*, Valence, Editions Repas, 2011, 221 p.

Articles

Aigrain (Philippe), "La réinvention des communs physiques et des biens publics sociaux à l'ère de l'information", *Multitudes*, 2010/2, n°41, p.42-49.

Aigrain (Philippe), "La contribution créative : le nécessaire, le comment et ce qu'il faut faire d'autre", Blog de Philippe Aigrain, mis en ligne le 14 mai 2009, consulté le 23 août 2018. URL : <http://paigrain.debatpublic.net/?p=871>.

Aigrain (Philippe), "Éléments pour la réforme du droit d'auteur et des politiques culturelles liées", *La Quadrature du Net* (en ligne), mis en ligne le 10 octobre 2013, consulté le 23 août 2018, URL : <https://laquadrature.net/fr/elements-pour-la-reforme-du-droit-dauteur-et-des-politiques-culturelles-liees>.

Bauwens (Michel), Kostakis (Vasilis), "From the Communism of Capital to Capital for the Commons : Towards an Open Co-operativism", *Triple C*, vol.12, n°1, 2014, URL : <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/561>.

Bauwens (Michel), Kostakis (Vasilis), “Towards a New Reconfiguration Among the State, Civil Society and the Market”, *Journal of Peer Production*, 7, p.1-6, URL : <http://peerproduction.net/issues/issue-7-policies-for-the-commons/peer-reviewed-papers/towards-a-new-reconfiguration-among-the-state-civil-society-and-the-market/>.

Bollier (David), “The Commons as a Template for Transformation”, *Great Transition Initiative*. URL : www.greattransition.org/document/the-commons-as-a-template-for-transformation.

Bollier (David), “Commoning as a Transformative Social Paradigm”, publié le 17 mai 2016 sur son blog *David Bollier, news and perspectives on the commons*, www.bollier.org, et consulté le 05 août 2018.

Defalvard (Hervé), “Des communs sociaux à la société du commun”, *RECMA*, vol. 345, no. 3, 2017, pp. 42-56.

Eynaud (Philippe), Laurent (Adrien). « Articuler communs et économie solidaire : une question de gouvernance ? », *RECMA*, vol. 345, no. 3, 2017, pp. 27-41.

Graceffa (Sandrino), Stokkink (Denis) (dir.), “Économie sociale, secteur culturel et créatif. Vers une nouvelle forme d’entrepreneuriat social en France”, Pour la Solidarité et SMart, *Cahiers pour la solidarité*, Mai 2015, n°35.

Laville (Jean-Louis), “Économie solidaire et tiers-secteur”, dans *Transversales Science/Culture*, dossier Éclairage sur... le tiers-secteur en débat, n°57, mai-juin 1999.

Le Roy (Étienne), “Des communs ‘à double révolution’”, *Droit et société* 2016/3 (N°94), p. 603-624.

Maurel (Lionel), “Réinvestir les Communs culturels en tant que Communs sociaux”, *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié le 28 juillet 2018 et consulté le 16 août 2018.

Maurel (Lionel), “Coopyright : enfin une licence à réciprocité pour faire le lien entre Communs et ESS ?”, *Blog S.I.Lex*, accessible sur www.scinfolex.com, publié le 2 mars 2018 et consulté le 20 août 2018.

Noguès (Henry), “Questionner les relations en reconfiguration permanente entre ESS et pouvoirs publics”, *RECMA*, 2018/3, n°349, p.24-26.

Sangiorgio (Joseph), Veyer (Stéphane), “Les coopératives d’activités et d’emploi : un exemple de construction d’une innovation sociale”, *Projectics / Proyèctica / Projectique*, 2009/1, n°1, p. 51-61.

Verdier (Henri), Murciano (Charles), “Les communs numériques, socle d’une nouvelle économie politique”, *Esprit*, 2017/5 (Mai), p. 132-145.

Vergès (Emmanuel), “Les communs comme stratégie d’abolition de la médiation ?”, *L’Observatoire*, 2018/1, n°51, p. 66-67.

Propos recueillis par Lalande (Aude) et al., “La culture en communs, entretien avec Philippe Aigrain”, *Vacarme*, 2010/1, n°50, p. 21-25.

Dans la presse

Aigrain (Philippe), “Vers une coalition des biens communs”, *Libération*, 25 août 2003.

Girardeau (Astrid), “La contribution créative est rejetée par les députés”, sur www.liberation.fr, le 12 mars 2009.

Rapports et études

Deniau (Marie), “Étude exploratoire sur les nouvelles pratiques de mutualisation ou de coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel”, Rapport pour le Ministère de la culture et de la communication - Département des études, de la prospective et des statistiques, 16 juillet 2014, 101 p., URL : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Rapports-de-recherche/Nouvelles-pratiques-de-mutualisation-et-de-cooperation-dans-le-secteur-culturel>

Henry (Philippe), “*Agencements coopératifs et micro-entreprises culturelles. Trois études de cas*”, Rapport d’étude, auto-édité, février 2018.

Peyrègne (Aline), Opale/CRDLA Culture, “Accompagnement collectif DLA, Le Village documentaire de Lussas, Ardèche”, *Centre de Ressources Culture pour le DLA*, juin 2018.
Accessible sur www.opale.asso.fr/IMG/pdf/2018_opale_crkla_culture_lussasdl.pdf

Le labo de l’Economie Sociale et Solidaire, “Les ProspectivESS - Culture et ESS - le compte-rendu”, rédigé par Vabre (Marie), 25 avril 2017.
URL : www.lelabo-ess.org/compte-rendu-de-la-1ere-rencontre-prospectivess-2667.html

La Manufacture Coopérative / Entreprendre en communs, “Mutuelles du travail / travail des communs : regards croisés”, Actes du séminaire du 11 Mai 2017.
Pour télécharger le document :
<https://drive.google.com/file/d/0B0bUXtV5vwnTdjVfR1BpMlo2S0k/view>

Mahieu (Christian), “Entreprendre en communs : Propositions de recherche”, LEM - CNRS-Université de Lille, Chaire ESS Nord Pas de Calais

Oural (Akim), “Gouvernance des Politiques Numériques dans les Territoires”, Rapport à la secrétaire d’État en charge du numérique, Axelle Lemaire, juillet 2015, 53 p.

Liens

www.coopdescommuns.com

<http://encommuns.org>

<http://mecenatglobal.org>

<http://p2pfoundation.net>

www.scinfolex.com

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction	4

PREMIÈRE PARTIE

LES OEUVRES AUDIOVISUELLES, UNE RESSOURCE CULTURELLE	
Du service public de l’audiovisuel aux communs de la connaissance	8

1.1. État des lieux : du service public de l’audiovisuel et de ses dérèglements	9
--	----------

1.1.1. Retour historique sur la notion de service public audiovisuel	9
--	---

1.1.1.1. Petite histoire de la télévision française	9
---	---

1.1.1.2. Le service public de l’audiovisuel : explication et conséquences	11
---	----

1.1.2. Des pratiques audiovisuelles émancipées de la culture : regard critique sur l’État et le marché	15
--	----

1.1.2.1. Du côté de l’État : une critique de l’exception culturelle	15
---	----

1.1.2.2. Du côté du marché : critique du modèle hybride de l’audiovisuel	16
--	----

1.1.3. Le nouveau paysage numérique, une “révolution informationnelle”	19
--	----

1.1.3.1. Une concentration de la puissance financière, mais de nouvelles possibilités de création et de diffusion	19
---	----

1.1.3.2. Face à ces mutations, quel avenir pour le service public ?	21
---	----

1.2. Une approche en terme de communs de la connaissance	25
---	-----------

1.2.1. Mouvement du “libre” et mouvement du “commun”	25
--	----

1.2.1.1. Le mouvement du “libre”	26
1.2.1.2. Le mouvement des “communs”	27
1.2.2. Propriété, faisceaux de droits et gouvernance	30
1.2.2.1. Propriété et faisceaux de droits	30
1.2.2.2. La question de la gouvernance	33
1.2.3. Les communs à l’ère numérique dans le débat public	34
1.2.3.1. L’abandon du projet de création d’un statut juridique spécifique	34
1.2.3.2. À défaut de loi, des expériences qui se multiplient	36

DEUXIÈME PARTIE

RISQUES D’ENCLOSURES ET FAISCEAUX DE DROITS

Copyright, droit d’auteur et licences libres, quelles possibilités pour la diffusion des oeuvres audiovisuelles ?	38
--	----

2.1. Du “second mouvement des *enclosures*” à la propriété comme faisceau de droits

2.1.1. Les <i>enclosures</i> de la connaissance	39
2.1.1.1. <i>Enclosures</i> et fiction du marché autorégulateur	39
2.1.1.2. L’industrie audiovisuelle, une industrie de création de propriété intellectuelle ?	44
2.1.2. Du <i>copyleft</i> aux licences <i>Creative Commons</i>	46
2.1.2.1. Aux origines du <i>copyleft</i>	46
2.1.2.2. Les licences <i>Creative Commons</i>	48
2.1.3. Des licences libres dans la création audiovisuelle, et de leurs limites	50
2.1.3.1. Des oeuvres audiovisuelles sous <i>Creative Commons</i>	50
2.1.3.2. Des difficultés d’utilisation inhérentes au secteur audiovisuel	52

2.2. Internet et les plateformes de diffusion des oeuvres	56
2.2.1. Des plateformes collaboratives	56
2.2.1.1. Le cas emblématique de Wikimedia Commons...	57
2.2.1.2. ...et son inaptitude à offrir un modèle économique à la création de films	58
2.2.2. Des plateformes hybrides	59
2.2.2.1. Focus : 1D-touch, une rémunération plus juste pour la création	59
2.2.2.2. Focus : Tënk, pour la défense du documentaire d'auteur	62
2.2.3. La question du modèle économique, quel financement pour la création ?	65
2.2.3.1. Culture de la gratuité et financement de la création	65
2.2.3.2. Les oeuvres audiovisuelles, des biens communs mixtes ?	66

TROISIÈME PARTIE

MAIS AVANT DE GÉRER LA RESSOURCE, IL FAUT PRODUIRE LES FILMS

Le rôle central des *commoners*, une communauté qui reste à définir autour des oeuvres audiovisuelles

3.1. Les pratiques de coopération, une fabrique de <i>commoners</i> ?	70
3.1.1. Pour des alliances entre économie sociale et communs	70
3.1.1.1. “Entreprendre en communs”	71
3.1.1.2. Des perspectives pour la création culturelle : coopération et hybridation des ressources	72
3.1.2. Focus : le Village documentaire de Lussas	74
3.1.2.1. La construction d'un écosystème	75
3.1.2.2. Perspectives pour le soutien au financement des documentaires	76

3.1.3. Focus : les coopératives d'activités et d'emploi	78
3.1.3.1. Les CAE et leur évolution	78
3.1.3.2. Un "transvestissement" possible au service des communs	82
3.2. Quels <i>commoners</i> pour quels modèles économiques?	86
3.2.1 Au niveau micro-économique : l'institution des <i>commoners</i>	86
3.2.1.1. Un socle nécessaire : les communautés génératives	87
3.2.1.2. Le coopérativisme ouvert, un modèle adapté à la création audiovisuelle	88
3.2.2 Ré-envisager l'espace public et la façon dont se positionnent les systèmes d'acteurs sur cet espace.	90
3.2.2.1. Face au marché, une réappropriation des droits de propriété intellectuelle.	91
3.2.2.2. D'un État centraliste à un "État-partenaire"	93
3.2.3 Vers un changement de paradigme macro-économique ?	95
3.2.3.1 Pour un changement d'écosystème de la création culturelle	95
3.2.3.2 Des propositions de financement mutualisé	96
Conclusion	99
Bibliographie	100

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche interroge les perspectives que pourrait offrir à la création audiovisuelle d'auteur une nouvelle approche en terme de communs de la connaissance, venant se substituer à celle de service public.

Après une brève histoire de l'audiovisuel en France et de la récente "révolution numérique", la première partie propose d'envisager la création audiovisuelle culturelle comme un commun de la connaissance, dans une double filiation théorique en termes de "libre" et de "commun".

La deuxième partie analyse les *enclosures* qui menacent la création audiovisuelle, à savoir les droits de propriété intellectuelle, avant de s'attarder sur les perspectives offertes par les licences libres et les plateformes de diffusion collaboratives.

La question de la production du contenu étant centrale, la troisième partie explore des pistes vers un nouveau mode de financement, dans une troisième voie entre État et marché, et se penche sur la question des collectifs, ces *commoners* selon les termes de la théorie des communs, indispensables à cette transition.

ABSTRACT

This research work questions the perspectives that a new approach in terms of Knowledge Commons could offer to the arthouse audiovisual creation, substituting for the public service.

After a brief history of the broadcasting in France and the recent "digital revolution", the first part suggests considering cultural audiovisual creation as a Knowledge Common, in a double theoretical filiation in terms of "free" and "common".

The second part first analyzes the enclosures which threaten the audiovisual creation, that is to say intellectual property rights, and then linger on the perspectives offered by the free licenses and the crowdsourcing broadcast platforms.

As the question of the contents production is central, the third part explores tracks that lead to a new way of financing, in a third way between State and market, and deals with the questions of the collectives, these *commoners* under the terms of the commons theory, who are essential to this transition.