Plateformes de vidéo à la demande locales

Une valorisation du territoire par les contenus audiovisuels

Olivier THUILLAS(1), Louis WIART(2)

(1) Dicen-IDF – Université Paris Nanterre,
(2) ReSIC – Université Libre de Bruxelles

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9157

Résumé : Dans ce chapitre, nous nous intéressons aux plateformes de vidéo à la demande locales, focalisées sur une région particulière, en nous interrogeant sur leur politique éditoriale, leur modèle économique et leurs liens avec le territoire. En quoi diffèrent-elles des plateformes dominantes ? Ont-elles des spécificités liées à leurs missions, à leur ancrage territorial ou à l'univers professionnel des acteurs en présence ? Présentent-elles entre elles des caractéristiques communes ? À partir d'entretiens réalisés entre 2022 et 2023 auprès des responsables d'une douzaine de ces plateformes, ce chapitre identifie trois modèles de fonctionnement distincts : l'archive, le vidéoclub et la communication médiatique. Dans un deuxième temps, nous mettons au jour un ensemble de caractéristiques socioéconomiques partagées : les plateformes locales poursuivent des objectifs de transmission du patrimoine audiovisuel local ; elles misent sur des formes de coopération et de mutualisation ; elles sont indissociables d'une économie de service public et du développement d'un marketing territorial ; elles rémunèrent peu ou pas les ayants droit ; elles rencontrent des difficultés souvent similaires dans leur développement.

Mots-clés : plateforme de VOD locale, territoire, région, patrimoine, archives filmiques

Abstract : In this chapter, we look at local video-on-demand platforms that focus on a particular region. We analyze their editorial policies, business models and local ties. How do they differ from the dominant platforms? Do they have specific features linked to their missions, their territorial roots or the professional universe of the players involved? Do they share similar characteristics? Based on interviews conducted between 2022 and 2023 with the heads of a dozen platforms, this chapter identifies three distinct operating models: the archive, the videoclub and media communication. Secondly, we uncover a set of shared socio-economic characteristics: local platforms pursue the objective of transmitting local audiovisual heritage; they rely on cooperation and mutualization; they are inseparable from a public service economy and the development of territorial marketing; they pay little or nothing to rights holders; they often face similar difficulties in their development.

Keywords : Local VOD Platform, Territory, Region, Heritage, Archives

1 Introduction

Avec près de 200 plateformes de SVOD en activité sur son territoire, la France est, de loin, le pays européen qui propose l'offre la plus large en la matière (Observatoire européen de l'audiovisuel, 2023)[1]. Cette profusion permet à de nombreux services d'exister à côté des plateformes dominantes et de toucher un public de niche (Thuillas et Wiart, 2019 ; 2020). C'est notamment le cas de plateformes qui privilégient un positionnement local en se focalisant sur la mise en valeur d'une région. L'objet de cette contribution est de s'interroger sur les politiques éditoriales de ces plateformes locales, leur modèle économique et leurs liens avec le territoire. En quoi diffèrent-elles des plateformes dominantes ? Ont-elles des spécificités liées à leurs missions, à leur ancrage territorial ou à l'univers professionnel des acteurs en présence ? Présentent-elles entre elles des caractéristiques communes ?

Cette recherche s'inscrit dans le cadre des approches en sciences de l'information et de la communication qui étudient le fonctionnement socioéconomique des industries culturelles (Bouquillion, Miège et Mœglin, 2013). Si la littérature scientifique concernant l'économie de la vidéo la demande a connu un essor considérable depuis la fin des années 2010, la situation des plateformes locales a été jusqu'à présent relativement peu documentée. C'est pour l'essentiel sous l'angle de la construction patrimoniale et mémorielle que des plateformes de VOD locales ont été analysées. Le processus de médiation et d'éditorialisation des plateformes et leur appropriation par les usagers figurent au cœur de ces travaux de recherche (Taillibert, 2021 ; Scopsi, 2024). La proximité étroite qu'elles entretiennent avec les institutions locales nous ramène également aux études qui portent sur les plateformes d'institutions culturelles. À travers la mise en œuvre de plateformes, des institutions culturelles comme des bibliothèques (Bertrand et Degrange, 2021), des musées (Schafer et Thierry, 2011) ou des centres d'archives audiovisuelles (Lafon, 2010) offrent des services en ligne d'accès à des contenus qui s'accompagnent d'un travail de mise en valeur éditoriale pouvant prendre différentes formes (sélections et mises en avant, contributions des usagers, articles et interviews, etc.). Symptomatiques d'un « devenir média » des institutions culturelles[2], les plateformes qu'elles portent se situent au carrefour de trois logiques identifiées par Camille Jutant : « Un modèle de l'archive, qui renvoie à son tour à un objectif de patrimonialisation ; un modèle de la curation et de la mise en exposition, qui renvoie à un objectif de programmation ; enfin un modèle du reportage, qui renvoie à un objectif de communication médiatique. » (Jutant, 2023, p. 129). Les plateformes de VOD locales s'inscrivent assez clairement dans cette typologie de modèles, comme nous le verrons.

Notre corpus d'analyse est constitué d'une douzaine de plateformes locales que nous avons repérées, d'abord *via* des recherches Internet, puis *via* des contacts fournis par les personnes interrogées au fur et à mesure de l'enquête selon la méthode d'échantillonnage en boule de neige. Notre enquête a consisté à mener une série d'entretiens semi-directifs avec les responsables de ces plateformes afin de recueillir des informa-

[1] Voir le chapitre 7 de Manuel Dupuy-Salle, Emmanuel Marty et Laurie Schmitt : « Panorama des services de vidéo à la demande : les grandes tendances de l'offre en France ».

[2] Voir le chapitre 5 d'Elise Butel : « La scène numérique de l'Opéra national de Paris. "Déterritorialisation" d'un projet culturel ».

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

tions concernant les principaux paramètres d'organisation de leur activité (positionnement, sources de revenu, ressources humaines, moyens techniques, aides publiques, partenariats d'affaires, etc.). L'effort de caractérisation des plateformes conduit sur la base de ce matériau nous a permis d'identifier à la fois des récurrences et des singularités dans leur fonctionnement. Dans cette contribution, nous dégageons dans un premier temps trois modèles de plateformes locales, avant d'identifier et d'analyser un ensemble de traits socioéconomiques communs.

2 Les trois modèles de plateformes locales

Les plateformes de VOD locales obéissent à trois modèles distincts. Chacun de ces modèles renvoie à un agencement de caractéristiques cohérentes et stabilisées qui concernent leur situation socioéconomique (figure 1).

Le premier modèle est celui de « l'archive » (Jutant, 2023), qui regroupe plusieurs plateformes patrimoniales de type cinémathèque régionale ou locale. Elles se positionnent avant tout comme des acteurs de la promotion de l'audiovisuel en région et de la valorisation du territoire. Remplissant une mission de service public, elles sont sous statut public ou associatif et disposent d'un important soutien public. Elles proposent un accès gratuit et ouvert à un catalogue en ligne de films, majoritairement réalisés par des amateurs au cours du XX^{e} siècle, mais qui comprend aussi des films commerciaux et institutionnels. Reprenant l'injonction portée en 2008 par la Fédération internationale des archives du film (FIAF) : « Ne jetez pas vos films ! », elles reçoivent les dépôts de ces œuvres audiovisuelles, les indexent, les numérisent, les conservent et en mettent une partie en ligne sur leur plateforme. Plusieurs de ces plateformes, comme Archipop et Mémoire, permettent également la participation des internautes, qui peuvent contribuer à l'enrichissement de l'indexation des films archivés, en indiquant par exemple une précision de lieu ou de personne à l'écran (Severo, Shulz et Thuillas, 2023). Les cinémathèques bénéficient ainsi de l'effet de réseau propre aux plateformes : un cercle vertueux fait que le nombre de films proposés sur la plateforme augmente régulièrement, attirant de nouveaux visiteurs, de nouveaux contributeurs, et finalement de nouveaux déposants.

Le deuxième modèle est celui de la « communication médiatique » (Jutant, 2023), qui renvoie à des plateformes locales comme Noozy, Bretagne & Diversité ou KuB, dont l'offre est là aussi accessible de manière ouverte et gratuite. Déployées pour remplir une mission de service public d'accès à la culture régionale, elles se distinguent nettement des plateformes patrimoniales dans la mesure où elles ne s'inscrivent pas dans une logique de conservation de documents historiques et qu'elles n'intègrent pas non plus de contenus amateurs. À l'origine de ces plateformes, on retrouve des associations financées par la puissance publique, en particulier par des collectivités régionales, qui poursuivent des objectifs de communication et de diffusion de la création locale. Les contenus sont fournis par des acteurs audiovisuels locaux : chaines de télévision, festivals, producteurs et réalisateurs, etc. L'objectif de ce type de plateforme est de promouvoir et de porter à la connaissance du public des contenus contemporains inscrits sur le territoire ou qui racontent le fait régional.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Le troisième modèle est celui du « vidéoclub », qui rassemble des plateformes fermées et payantes, proposant un choix de films en langue régionale (occitan, corse, breton) ou des contenus audiovisuels locaux (films, séries, documentaires, courts-métrages), accessibles contre le paiement d'un abonnement. Les initiatives sont portées par des acteurs privés, qui s'inscrivent dans une logique économique de « micro-niche », caractérisée par des segments de marché très spécialisés et de petite taille. Les segments de marché que ces plateformes investissent apparaissent cependant trop étroits pour bâtir un modèle économique à part entière. Par conséquent, ces plateformes représentent souvent une activité secondaire ou complémentaire pour les organisations qui les portent. La plupart d'entre elles équilibrent leur modèle économique grâce à un soutien important de la part des pouvoirs publics locaux.

Plateforme	Modèle	Porteur	Statut	Territoire
Mémoire Filmique de Nouvelle-Aquitaine	Archive	Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine	Association	Nouvelle-Aquitaine
Mémoire	Archive	Ciclic	EPCC	Centre Val-de-Loire
Archipop	Archive	Archipop	Association	Hauts de France
Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée	Archive	Cinémathèque de Toulouse, Institut Jean Vigo, Filmoteca de Catalunya, Arxiu del So i de la imatge	Mixte	Occitanie - Catalogne
Cinémathèque de Saint-Étienne	Archive	Ville de Saint-Étienne	Municipal	Saint-Étienne – Loire
Breizh VOD	Vidéoclub	Dizale	Association	Bretagne
Allindi	Vidéoclub	SAS Allindi	SAS	Corse
OCvod	Vidéoclub	Conta'm	Association	Aire occitanophone
Noozy	Communication médiatique	Bureau des images Grand Est	Association	Grand Est
KuB	Communication médiatique	Breizh Créative	Association	Bretagne
Bretagne & Diversité	Communication médiatique	Bretagne Culture Diversité	Association	Monde

Fig. 1 : Corpus étudié.

3 Un ensemble de caractéristiques partagées

Bien qu'inscrites dans ces trois modèles différents, les plateformes locales présentent une majorité de traits socioéconomiques communs que nous proposons d'analyser en six points.

3.1 Une logique de patrimonialisation

Les plateformes de VOD locales partagent un même objectif, celui de rendre visible un patrimoine audiovisuel riche lié à leur territoire. La mise en patrimoine de ces contenus audiovisuels croise des enjeux déjà soulignés par la recherche en sciences de l'information et de la communication (Clavier et Paganelli, 2015) et qui concernent à

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

la fois le traitement et la conservation des collections numérisées, la notion de mémoire et la valorisation du territoire par les archives numériques :

> « *Ce qui nous importe, c'est d'aller à la rencontre des gens, de collecter des films avec leur histoire et ensuite de retourner sur ce territoire pour redistribuer cette mémoire. Le but de l'association est de restituer cette mémoire au travers de l'histoire sociale, politique, culturelle du XX^e^ siècle sur la région Hauts-de-France.* » Directeur, Archipop, mars 2023.

> « *Notre mission est simple : créer la mémoire audiovisuelle du Centre-Val de Loire. Pour ce faire, il s'agit de collecter, conserver, numériser et valoriser des films amateurs de cette région.* » Responsable du pôle patrimoine à Ciclic, Mémoire, mars 2023.

Les porteurs de ces plateformes soulignent leur rôle essentiel de curation : ils repèrent et mettent à disposition des œuvres et des films qui leur semblent importants (parmi les films amateurs, parmi les films professionnels peu vus, parmi les films programmés dans un festival local, etc.). Dans ce processus de patrimonialisation, la sélection est essentielle : sur dix films déposés à la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, cinq sont numérisés et deux mis en ligne, en fonction de critères esthétiques mais aussi de leur rapport au territoire. Tel film amateur est par exemple mis en ligne car il présente une vue intéressante d'un site qui a depuis été réaménagé. Pour les porteurs d'OCvod, il était essentiel de proposer le film *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau en occitan pour pouvoir entendre les cadets de Gascogne dans ce qui devait être leur langue au XVII^e^ siècle.

Cette logique de patrimonialisation place au premier plan ce que Xavier Greffe (Greffe, 2003) nomme la « valeur d'existence » des contenus proposés : il apparait important que ce patrimoine soit conservé, numérisé et mis en ligne. La « valeur d'usage » du film, c'est-à-dire sa capacité à toucher un large public, existe de manière secondaire. Dans ce « faire patrimoine », les plateformes locales remplissent donc une mission de service public qui les placent à l'opposé des grandes plateformes de SVOD, pour lesquelles le potentiel commercial d'une œuvre est le premier critère de choix.

3.2 Un objectif de transmission

Les porteurs de plateforme que nous avons interrogés placent au cœur de leur action une volonté de transmettre, en particulier aux jeunes générations. Au-delà des traditionnelles missions de médiation, c'est bien la transmission qui est mise en avant pour donner une place à des cultures en partie invisibles (œuvres locales, minorités linguistiques et ethniques, etc.) :

> « *On savait que notre site de VOD n'allait pas être économiquement à l'équilibre, mais le côté associatif a pris le dessus : on s'est dit on va le faire parce qu'il faut que nous puissions proposer les œuvres au public bretonnant.* » Directeur de Dizale, Breizh VOD, mars 2023.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

> « *C'est un outil pour valoriser la diversité culturelle. Nous voulons qu'un maximum de gens y ait accès et cela gratuitement.* » Responsable éditoriale, Bretagne & Diversité, mars 2023.

Cette mission est première pour les plateformes en langue régionale (breton, corse, occitan) : l'enjeu de survie de la langue passe par sa transmission aux plus jeunes, car c'est par cette relève qu'elle pourra rester vivante. Les productions en langue régionale sont donc principalement des films et dessins animés pour la jeunesse, comme la série de dessins animés *Gruffalo*, qui est la plus visionnée sur OCvod. Les acheteurs sont majoritairement les classes des écoles en langue régionale et les familles qui militent pour la transmission de la langue. Les autres plateformes locales privilégient aussi les actions en direction des plus jeunes, qui s'inscrivent souvent dans le cadre des dispositifs d'éducation artistique et culturelle. Ces actions prennent par exemple la forme de projections pour les classes mais également d'ateliers de dessin et de grattage sur pellicule, pour que les élèves puissent toucher la pellicule et comprendre le mécanisme du cinéma. Ces dispositifs d'éducation à l'image sont largement soutenus par la puissance publique, en particulier par les collectivités locales et les Directions régionales des affaires culturelles (Drac), services déconcentrés du ministère de la Culture, qui ont placé l'éducation artistique et culturelle au cœur de leurs priorités.

Cette envie de faire connaître et de transmettre un patrimoine audiovisuel peu connu passe par des efforts soutenus d'événementialisation. La plateforme n'est pas suffisante en soi, elle n'est qu'une partie du travail de transmission, « une vitrine » disent plusieurs responsables de ces services. L'organisation d'événements est le corollaire indispensable pour toucher un public plus nombreux et pour pouvoir échanger avec les habitants des territoires. La projection de films en langue régionale dans les villages, souvent à l'initiative d'associations amies de la plateforme, a lieu par exemple environ soixante fois par an pour OCvod, dans toute l'aire occitanophone. Du côté des cinémathèques, la projection de films fait partie de leurs missions premières, d'autant qu'elles possèdent généralement une salle de projection. Pour la valorisation des films amateurs ou anciens, souvent muets, les ciné-concerts associant la projection du film avec une bande son ou des musiciens en *live* permettent de toucher un public plus large et de faire connaître autrement la plateforme.

La place majeure prise par ces missions de transmission montre aussi que la plateforme n'est souvent qu'un moyen parmi d'autres de poursuivre un objectif de valorisation des œuvres audiovisuelles patrimoniales, de la culture locale et des langues régionales. On retrouve ici un trait commun à beaucoup de plateformes situées à la frange du marché de la vidéo à la demande (Thuillas et Wiart, 2019) : le cœur de métier des porteurs du service ne consiste pas à développer une plateforme mais relève plutôt de la production, de la documentation audiovisuelle, du doublage de films en langue régionale ou de l'organisation d'événements, comme des festivals de cinéma par exemple.

3.3 Une logique de coopération et de mutualisation

Les plateformes de VOD locales revendiquent une inscription forte dans différents réseaux de coopération. Cette dernière peut parfois même constituer un objectif en soi de la plateforme. La Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, par exemple, se donne

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

comme priorité de fédérer tous les acteurs de la région impliqués dans l'audiovisuel patrimonial, et réunit les fonds de cinq associations sur la plateforme Mémoire filmique de Nouvelle-Aquitaine. Largement soutenue par la Région Nouvelle-Aquitaine, cette cinémathèque assume un rôle dans la construction d'une identité commune à une vaste région, forte de 12 départements, et créée en 2015 par la fusion de trois anciennes régions.

La coopération peut être mise en œuvre à trois niveaux. Le premier niveau concerne la structure technique de la plateforme. Les développements informatiques effectués pour mettre en œuvre la plateforme Breizh VOD ont ainsi pu profiter à son homologue occitan, OCvod, dans le cadre d'une coopération entre ces deux acteurs. Autre exemple : la base de données DIAZ se présente comme un outil mutualisé entre différents services d'archives audiovisuels qui est utilisé pour l'indexation des contenus sur les plateformes patrimoniales (Pailhou, Guillouzic-Gouret et Ange, 2024). L'association Diazinteregio a été créée en 2010 pour fédérer les utilisateurs de la base DIAZ et partager les coûts de maintenance et de développements de l'outil. Dans ce cadre, une autre étape est en train d'être franchie en matière de coopération :

> « *En 2022, on a obtenu une subvention d'un projet relevant du Programme d'Investissement 4 lancé par le ministère de la Culture, qui va nous permettre de financer le développement d'une plateforme commune. Elle aura pour objet de rendre visible l'ensemble des informations documentaires des structures partenaires. Elle devrait aussi aller jusqu'à la mise en avant des contenus vidéos et proposer un accès aux professionnels qui veulent faire une demande d'image. […] Ce sera un super-site qui mettra en œuvre l'ensemble des fonds régionaux.* » Responsable du pôle patrimoine à Ciclic, Mémoire, mars 2023.

Le deuxième niveau concerne les nombreuses actions de coopération avec les acteurs culturels locaux. Les plateformes locales entretiennent des liens privilégiés avec les festivals de leur territoire, comme Allindi avec le festival du film de femmes de Bastia ou Bretagne & Diversité avec le festival de cinéma de Douarnenez. Les cinémathèques coopèrent avec les services d'archives : en Nouvelle-Aquitaine, la cinémathèque numérise des documents audiovisuels pour elles, pendant que les archives départementales de la Haute-Vienne assurent une partie de la conservation des documents audiovisuels déposés à la cinémathèque. Les plateformes coopèrent aussi avec les chaînes de télévision locales, en particulier avec France 3, en mettant à leur disposition gracieusement ou à un tarif privilégié des extraits de leurs contenus audiovisuels, pendant que les chaînes publiques assurent la promotion des plateformes ou leur consacrent des émissions. Ces formes de coopération ne nécessitent pas obligatoirement la signature de conventions de partenariat officielles, mais sont plutôt le fruit d'habitudes de travail et de services rendus entre professionnels de la culture et des médias travaillant sur un même territoire.

Enfin, le troisième niveau de coopération concerne l'implication des porteurs des plateformes dans une ou plusieurs associations ou fédérations d'acteurs professionnels. Les cinémathèques se retrouvent ainsi au sein de la FCAFF (Fédération des ciné-

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

mathèques et archives de film de France), de la FIAF (Fédération internationale des archives du film), mais aussi du réseau Inédits, une association européenne destinée à promouvoir la conservation et la valorisation du cinéma amateur. Ces instances communes permettent aux professionnels d'échanger sur leurs problématiques, de mettre en œuvre des projets communs et de se positionner comme des interlocuteurs privilégiés pour la puissance publique au niveau national ou européen.

Les logiques de coopération peuvent conduire les plateformes locales à des formes de mutualisation, c'est-à-dire à aller jusqu'à partager des coûts d'investissement ou de fonctionnement. C'est le cas par exemple des plateformes en langues régionales qui négocient ensemble des cessions de droits afin d'obtenir des tarifs plus avantageux pour la diffusion de contenus audiovisuels en breton, corse et occitan. Certaines plateformes sont le fruit même d'une mutualisation : Mémoire filmique du Sud est née en 2012 d'une envie commune de la Cinémathèque de Toulouse et du centre Jean-Vigo de Perpignan de montrer des archives filmiques du territoire. Elle s'est élargie ensuite à deux structures de Catalogne et des Baléares pour devenir Mémoire filmique Pyrénées Méditerranée. Cette mutualisation permet de partager les coûts mais aussi d'obtenir plus facilement des financements publics, dans le cas présent de la part du CNC au moment de la création de la plateforme, puis de l'Eurorégion Pyrénées Méditerranée pour l'élargissement au sud. Au sein du réseau Inédits, des projets de mutualisation existent, comme la perspective de créer une plateforme commune pour présenter le cinéma amateur du XX^{e} siècle. Les films amateurs déposés dans chaque cinémathèque peuvent en effet avoir un lien avec d'autres territoires, comme des films tournés par des Limousins en vacances en Bretagne par exemple.

3.4 Entre service public et *marketing* territorial

Qu'il s'agisse d'établissements publics, d'associations ou d'entreprises, l'ensemble des organisations qui portent les plateformes de VOD locales sont largement financées par la puissance publique. La contractualisation avec les collectivités qui assurent ce financement prend différentes formes : « contrat d'objectifs et de moyens » passés avec la Région, « contrats de territoire » ou « projets de territoires » avec des collectivités locales, subventions eurorégionales, etc. S'ils constituent une part très majoritaire des revenus de ces plateformes, les financements publics sont éventuellement complétés par des fonds propres (abonnements à la plateforme, vente de prestations techniques, événements payants, cession de droits d'images d'archives à des producteurs de films, etc.).

Quand il s'agit d'offres payantes par abonnement, comme pour Breizh VOD, Allindi ou OCvod, les plateformes ne comptent que quelques centaines d'abonnés. Si le numérique permet en principe de s'adresser à des segments de marché très réduits grâce à des offres de plateformes spécifiques, ce type de positionnement pèse sur les perspectives de développement économique et de rentabilité de l'activité. Pour l'instant, les niches de marché investies ne permettent pas de bâtir un modèle économique fondé uniquement sur l'activité de la plateforme et sur la vente d'abonnements. Les organisations à l'origine de ces plateformes s'équilibrent donc *via* d'autres activités (doublage, traduction, tournage, etc.) et *via* des fonds publics, qui représentent la plus grande part de leurs revenus.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

L'importance des financements publics dans le modèle économique des plateformes s'explique par le fait que celles-ci remplissent une mission de service public, fondée sur un besoin d'intérêt général : valoriser le territoire par les contenus audiovisuels. Elles s'inscrivent également dans le cadre de stratégies de *marketing* territorial engagées par les collectivités locales pour valoriser leur identité culturelle et développer leur image et attractivité. De telles initiatives prennent sens dans un contexte où les réformes territoriales ont renforcé la quête d'identité des collectivités locales et leur recherche de création d'un sentiment d'appartenance au territoire (Mégard, 2022).

Les revenus des plateformes doivent être mis en regard avec leurs besoins financiers. La plupart des plateformes que nous avons étudiées s'appuient sur un budget de fonctionnement compris entre 100 000 et 300 000 euros et sur une petite équipe constituée d'une demi-douzaine de personnes au maximum. Les compétences en présence s'articulent autour de quatre fonctions principales : animation et éditorialisation de la plateforme, gestion des contenus, communication et administration. Les développements techniques sont systématiquement externalisés auprès de prestataires extérieurs[3]. Si elle leur permet de réaliser des gains financiers, l'externalisation prive les plateformes d'une maitrise totale de leur outil technique et peut être source de difficultés, comme l'illustre bien ce témoignage du responsable de Mémoire de Ciclic :

> « *La lourdeur de la gestion avec le prestataire peut parfois être un frein, pour deux raisons. Nous n'avons pas le même calendrier. On va générer une demande mais cette demande n'est pas forcément réglée directement puisqu'eux-mêmes ont leur propre calendrier avec d'autres clients. De plus, on ne parle pas la même langue. Nous, on a un langage d'archiviste et eux un langage informatique et très technique. Avant, on avait quelqu'un en interne qui maitrisait leur langage : cela permettait de traduire. Aujourd'hui, on n'a plus cette personne et cela peut générer parfois un frein.* »
> Responsable du pôle patrimoine à Ciclic, Mémoire, mars 2023.

3.5 Une faible rémunération des ayants droit

Les producteurs, distributeurs et créateurs de contenus audiovisuels ne tirent généralement pas de revenus substantiels de l'activité de ces plateformes. Les plateformes patrimoniales prévoient des cessions de droit à titre gratuit. Les propriétaires de films qui déposent ceux-ci auprès de la plateforme ne perçoivent généralement aucune rémunération en contrepartie de leur dépôt. Les relations entre les plateformes et les déposants font l'objet d'une contractualisation, régissant à la fois les conditions du dépôt et celles de l'exploitation de l'œuvre déposée. La plateforme Mémoire de l'agence Ciclic, par exemple, propose deux contrats pour les déposants : un contrat de dépôt qui stipule qu'ils restent propriétaires de leur support mais qu'il est stocké chez Ciclic et une convention de cession de droits qui indique que Ciclic génère un fichier numérique qui devient la propriété de l'agence. De tels accords prennent des formes à peu près similaires pour les autres plateformes patrimoniales et peuvent être affinés à la

[3] Voir le chapitre 13 de Lucien Perticoz et William Spano : « Les développeurs de services de VàD : De la "simple" prestation technique à la volonté de jouer un rôle structurant dans les filières de la télévision et du cinéma ».

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

marge au cas par cas : par exemple, certains films ne sont pas monétisés à la demande des déposants (film trop intime, conflits dans la famille, etc.).

L'absence de rémunération pour les ayants droit s'explique parfois par un positionnement militant. C'est un cas que nous avons en particulier observé avec la plateforme Bretagne & Diversité. Les ayants droits, qui ne sont pas rémunérés pour les visionnages de leurs films, acceptent cette situation car la plateforme permet de remettre en lumière des films qui ne sont de toute façon plus diffusés. De plus, ce sont des films qui témoignent d'une ouverture au monde et d'un engagement en faveur de certaines causes concernant des cultures et des peuples minorisés (résistance kurde, migrations, conflit israélo-palestinien, luttes environnementales des Amérindiens et des Aborigènes, difficultés de la vie paysanne en Bretagne, etc.). Les ayants droit semblent apprécier cette opportunité supplémentaire de diffuser leurs discours politiques et de sensibiliser le public à des luttes ou à des questions sociales. Enfin, la responsable de Bretagne & Diversité considère qu'il s'agit généralement de films déjà financés par de l'argent public (CNC, Région, etc.) et qu'il est donc normal de demander en retour une diffusion gratuite :

> « *Cela me semble normal de repartager ces ressources au bout de quelques années, une fois que le film a fini sa première existence. C'est là-dessus que j'essaie de convaincre les producteurs, puisque mon projet est de mettre ces films en ligne avec l'accord du producteur mais également du réalisateur […] On fait le pari qu'on va fonctionner sur un pacte de confiance : votre film vous l'avez produit, il ne fait plus rien aujourd'hui et moi je vous propose de le remettre en avant et de le re-défendre.* » Responsable éditoriale, Bretagne & Diversité, mars 2023.

En ce qui concerne les plateformes payantes, dans la mesure où elles s'inscrivent dans une économie de micro-niche, peu de revenus sont reversés aux ayants droit. Une plateforme comme OCvod, par exemple, acquiert les droits pour des contenus audiovisuels, pour un à trois ans, sur la base de montants compris entre 150 et 5 000 euros. Autre exemple : les droits de diffusion dont Allindi fait l'acquisition s'élèvent généralement à une centaine d'euros pour un long métrage diffusé pendant un mois. La faiblesse des montants reversés tient à l'audience assez limitée des plateformes locales sur abonnement, dont le parc d'abonnés est constitué de plusieurs centaines de personnes seulement.

Les plateformes peuvent cependant participer plus directement à la production locale. C'est en particulier l'une des missions de Noozy, qui soutient la production en région Grand Est de deux manières : en diffusant des contenus locaux, bien sûr, mais aussi en préachetant de futures productions. La plateforme Allindi est également à l'initiative de programmes originaux, qui sont coproduits sur le modèle des télévisions locales avec un important soutien de la collectivité de Corse. En 2022, Allindi a ainsi coproduit trois documentaires, une série documentaire, une série de fiction et trois court-métrages, dont la diffusion a ensuite été programmée sur la plateforme.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

3.6 Les difficultés rencontrées

Les plateformes de vidéo à la demande locales partagent dans l'ensemble plusieurs difficultés dans leur développement.

Le premier problème auquel elles se confrontent tient dans un déficit d'image et de notoriété. Beaucoup de responsables que nous avons rencontrés témoignent en effet de la difficulté à faire connaitre leur plateforme auprès de leur public cible. Le sentiment partagé est celui de croitre à l'ombre des plateformes dominantes comme Netflix, Disney+ ou Amazon Prime Video, qui captent l'attention du plus grand nombre et qui tendent à les invisibiliser. En réponse à cet enjeu, d'importants efforts de communication sont déployés, en particulier par les plateformes payantes qui sont davantage guidées par des logiques d'audience : utilisation des réseaux sociaux, campagnes de publicité, projections publiques, partenariats avec des festivals, etc.

Cette première difficulté en appelle une deuxième : le public des plateformes locales est souvent restreint et peine à décoller. Le niveau de visionnage des contenus se compte généralement en plusieurs centaines de vues. La plateforme Bretagne & Diversité affiche ainsi une moyenne de 400 consultations par semaine début 2023. L'audience des plateformes locales se cantonne à un public acquis de militants des langues et cultures régionales, d'écoles, de passionnés du territoire et de professionnels de la culture. Si elles n'arrivent pas à conquérir un public plus large, ce pourrait être en raison d'un affaiblissement du goût pour la diversité culturelle. Plusieurs responsables de plateformes font en tout cas le constat d'un désintérêt de plus en plus manifeste du public pour les contenus locaux. Ils soulignent la normalisation des goûts du public, sous l'effet de la pression de la culture globale qui est privilégiée sur les grandes plateformes étatsuniennes, et le moindre intérêt aujourd'hui pour les enjeux d'identité et de militantisme culturel local :

> « *Notre difficulté est liée à la situation culturelle générale. À l'heure actuelle, on a beau parler de diversité culturelle, elle disparait. Même parmi les plus grands militants bretons, tout le monde regarde Netflix. Même dans les familles où il y a des enfants en classes bilingues ou en classes immersives en langue bretonne, dans les collèges Diwan, qui sont le fer de lance du militantisme breton, on regarde plus facilement des œuvres en anglais qu'en breton […]. Il y a une pression de la culture globale qui est notre principale difficulté.* » Directeur de Dizale, Breizh VOD, mars 2023.

> « *Aujourd'hui c'est compliqué en Corse, parce qu'il y a une normalisation de l'intérêt et de l'appétence du public. […] Il y a une perte de vitesse. Pour des gens qui sont des militants culturels, le curseur est plus à Paris, à New-York, voire directement à Los Angeles, qu'au bout de la rue. Quand je parle de normalisation culturelle, je pense que les gens, leur militantisme culturel aujourd'hui c'est d'aller voir un film mexicain sur Netflix. […] Peut-être que les gens, après 40 ans de revendication culturelle, ont envie de passer à autre chose.* » Directeur de la publication, Allindi, mars 2023.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Troisième obstacle à leur développement : les plateformes locales fonctionnent avec des moyens souvent limités et fluctuants. Aucune plateforme payante n'est aujourd'hui en mesure d'équilibrer son modèle économique sans développer une autre activité à côté ou sans disposer d'aides significatives de la part de la puissance publique. Quand le développement de la plateforme dépend principalement de l'obtention de contrats et d'appels à projet publics, il apparait difficile de pérenniser les activités et de s'inscrire dans la durée. Si les appels d'offre se présentent comme des soutiens forts à l'investissement pour effectuer des développements, il semble que peu de moyens soient ensuite accordés pour assurer le fonctionnement de la plateforme et maintenir l'ensemble en marche. Mise en œuvre par la Cinémathèque de Toulouse, la plateforme Mémoire filmique Pyrénées Méditerranée effectue ainsi un travail de numérisation et de mise en ligne au coup par coup, marqué par des phases d'interruption et de reprise, en fonction des budgets et des appels à projets obtenus. Incapable de traiter toutes les demandes, la Cinémathèque de Toulouse fait en sorte de ne pas trop communiquer sur la possibilité de déposer les films amateurs. Même quand les plateformes disposent de moyens financiers publics plus récurrents, plusieurs responsables interrogés expliquent ainsi redouter le moment où la puissance publique pourrait être amenée à se désengager, en réduisant les financements consacrés à leurs activités. Dans ce contexte, ils font part de leur volonté d'accélérer le développement de ressources financières propres (à travers la vente d'images issues des films notamment).

Enfin, les plateformes de VOD locales rencontrent des difficultés croissantes dans l'accès aux contenus audiovisuels qu'elles souhaitent diffuser. Les responsables de plateformes payantes par abonnement confient ainsi conduire régulièrement des négociations difficiles avec les producteurs et les distributeurs, qui leur proposent des cessions de droit à des tarifs trop élevés par rapport à la réalité de leur modèle économique. C'est notamment le cas avec des producteurs et distributeurs de plus grande envergure, qui ont l'habitude de travailler avec des grandes plateformes et qui sont habitués à d'autres pratiques et niveaux de rémunération. Ce type de difficulté se pose surtout pour certains types d'œuvres, en particulier pour des films ayant acquis une certaine notoriété, mais moins pour d'autres : les droits pour les programmes d'animation, les courts-métrages et les documentaires étant généralement plus faciles d'accès. L'enjeu de l'approvisionnement en contenus se pose également pour les plateformes dont l'accès est ouvert et gratuit. La plateforme Bretagne & Diversité, par exemple, a désormais de plus en plus de mal à obtenir l'accord de diffusion des ayants droit, certains d'entre eux préférant se tourner vers de nouvelles plateformes payantes pour diffuser leurs films, comme Tënk qui est spécialisée dans le cinéma documentaire. Même les plateformes patrimoniales devraient, à plus long terme, être confrontées à ce problème : l'accès aux œuvres produites par des amateurs, des institutions et des entreprises devient en effet plus difficile pour le XXI^{e} siècle en raison de la généralisation du recours à des plateformes comme YouTube, TikTok ou Facebook pour les diffuser. Les contenus qui sont mis en ligne par les usagers sur ces grandes plateformes échappent aux plateformes patrimoniales, contribuant à limiter le champ d'action de ces dernières au patrimoine audiovisuel du XX^{e} siècle.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

4 Conclusion et perspectives

Trois modèles caractérisent le fonctionnement des plateformes de VOD locales, selon qu'elles privilégient une logique d'archivage, de communication médiatique (Jutant, 2023) ou de vidéoclub. Notre recherche montre cependant que ces plateformes partagent un ensemble de traits socioéconomiques communs : elles poursuivent des objectifs de transmission du patrimoine audiovisuel local ; elles misent sur des formes de coopération et de mutualisation ; elles sont indissociables d'une économie de service public et du développement d'un *marketing* territorial ; elles rémunèrent peu ou pas les ayants droits ; elles rencontrent des difficultés souvent similaires dans leur développement. Si, comme l'affirme Miguel Torga, « l'Universel, c'est le local moins les murs » (Torga, 2012), les plateformes locales de vidéo à la demande portent cette ambition de donner à voir le monde à travers un ancrage territorial fort.

Les plateformes locales font aujourd'hui face à une concurrence accrue de la part d'autres plateformes, qui les confrontent à des questions existentielles. On observe, d'une part, une multiplication des plateformes de SVOD depuis la fin des années 2010, y compris à la frange du marché, avec de plus en plus d'offres qui se positionnent sur des niches précises (Thuillas et Wiart, 2019 ; 2020). Dès lors, il devient plus difficile d'émerger et d'attirer un public dans un contexte de marché foisonnant, où les offres se multiplient et se ressemblent. D'autre part, il apparait que depuis 2010 les usagers filment sur leur téléphone portable et mettent leurs vidéos directement en ligne sur les réseaux sociaux en cédant leurs droits à ces plateformes. Les géants du numérique s'accaparent donc l'essentiel du cinéma amateur à partir des années 2010 et monétisent ces contenus pour leur propre compte grâce à la puissance de leurs algorithmes et de l'Intelligence Artificielle. Les cinémathèques de films amateurs se trouvent donc privées des contenus qui leur permettraient de déployer leurs activités en direction du patrimoine audiovisuel du XXI^{e} siècle.

Bibliographie

Bertrand, Sophie ; Degrange, Isabelle (2021), « Gallica sur les réseaux sociaux numériques ou la réappropriation d'une mémoire collective », *Balisages*, No 2. DOI : 10.35562/balisages.450

Bouquillion, Philippe ; Miège, Bernard ; Mœglin, Pierre (2013), *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, PUG, Grenoble.

Clavier, Viviane ; Paganelli, Céline (2015), « Patrimoine et collections numériques : politiques, pratiques professionnelles, usages et dispositifs », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, No 16, p. 5-13. DOI : 10.3917/enic.019.0005

Greffe, Xavier (2003), *La Valorisation économique du patrimoine*, La Documentation française, Paris.

Jutant, Camille (2023), « Le "devenir média", une expérimentation des institutions culturelles », *NECTART*, No 16, p. 126-135. DOI : 10.3917/nect.016.0126

Lafon, Benoit (2010), « Quand l'INA propose ses "archives pour tous". D'une mémoire télévisuelle à la naissance d'une télévision-mémoire en ligne », *MEI*, No 32, p. 99-112.

Mégard, Dominique (2022), *La communication publique et territoriale*, 3^{e} édition, Dunod, Paris.

Observatoire européen de l'audiovisuel (2023), *Yearbook 2022/2023, Key Trends*, France.

Pailhou, Rémi ; Guillouzic-Gouret, Mevena ; Ange, Stéphanie (2024), « Diazinteregio : un réseau pour valoriser la mémoire filmique régionale », *in* Scopsi, Claire ; Roullier, Clothilde (dir.), *Les Nouveaux Paradigmes de l'Archive*, Publications des Archives nationales, Paris, p. 102-111.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Schafer, Valérie ; Thierry, Benjamin (2011), « Le mariage de raison du musée d'art et du Web », *Hermès, La Revue*, No 61, p. 102-105. DOI : 10.3917/herm.061.0102

Scopsi, Claire (2024), « Étudier la dynamique des pratiques contributives sur la plateforme Mémoires de Ciclic », *in* Sauret, Nicolas ; Severo, Marta (dir.), *Communautés et pratiques d'écritures des patrimoines et des mémoires*, Presses de Paris Nanterre, Paris.

Severo, Marta ; Shulz, Sébastien ; Thuillas, Olivier (2022), *Culture en partage : guide des plateformes culturelles participatives*, Fyp éditions, Limoges.

Taillibert, Christel (2021), « Le cinéma amateur, outil de construction identitaire ? Analyse communicationnelle de la plateforme Mémoire », *Interstudia*, No 31, p. 273-288.

Thuillas, Olivier ; Wiart, Louis (2019), « Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, No 20, p. 39-55. DOI : 10.3917/enic.026.0039

Thuillas, Olivier ; Wiart, Louis (2020), « Une stratégie collective européenne : l'exemple d'EuroVoD dans la vidéo à la demande », *Communication & Organisation*, No 57, p. 69-83. DOI : 10.4000/communicationorganisation.8781

Torga, Miguel (2012), *L'Universel, c'est le local moins les murs*, William Blake & Co, Bordeaux.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298