

The professionalization of animated short film in Spain. Current situation

La professionnalisation du court métrage d'animation en Espagne. Situation actuelle

Adriana Navarro Alvarez
Investigadora independente, Espanha

Abstract

This article overviews the professionalization of the Spanish short animated film on this decade. Despite the changes occurring in this period, the multiplication of the broadcast and exhibition windows, and the flourishing of animation schools, these short films continue to occupy an anomalous place in the cinematographic sector. Considered just a hobby and a learning practice, separated from the whole industry, this phenomenon is currently in the process of deep revision. Based on interviews and surveys conducted by experts in the sector, it can predict the new direction of animated short films in this country. This research illustrates the difficulties and contradictions to which these films are aimed, such as the lack of regulation by the Administration, the absence of marketability and the legitimacy of this production at the film industry.

Keywords: Court métrage, Espagnol, Industrie du cinéma, Production, Professionnalisation

Introdução

Bien qu'il soit considéré comme le père du cinéma (Manovich, 2001 :52; Crafton, 1982 :24), le court métrage d'animation —ci-après dénommé CMA— a une appréciation de son statut professionnel qui continue d'être remise en question dans l'industrie cinématographique. Malgré le boom productif et la diffusion expansive de ces œuvres grâce au numérique, la multiplication des festivals, marchés et congrès spécialisés, l'émergence d'écoles spécifiques et la mise en place de programmes de diffusion régionaux, la position sociale, historique et politique du CMA en Espagne est toujours en marge de l'activité professionnelle.

Et pourtant s'agissant d'un enjeu crucial et indissociable de la production cinématographique, l'étude académique de la professionnalisation du CMA est restée relativement inexplorée. Quelle importance devrait avoir la professionnalisation des courts métrages d'animation et pourquoi est-il nécessaire que ces types de pièces soient considérées comme des œuvres professionnelles ?

Quelle en est la signification pour ses auteurs, la communauté académique ou la mémoire historique du secteur ? Certes, la professionnalisation de ces œuvres est une revendication classique qui n'a jamais prospéré, mais c'est dans cette décennie qu'apparaît une plus grande prise de conscience de leur travail artistique-économique, liée au rayonnement commercial de divers intermédiaires.

Le but de cet article est de développer les idées mises en avant par des œuvres telles que celles d'Emilio de la Rosa (DE LA ROSA, 1993, 1999) pour sa contribution à l'histoire de l'animation espagnole mais aussi par l'étude du panorama par Juan Antonio Moreno sur l'histoire des courts métrages nationaux (MORENO, 2009, 2013, 2017). De même, on pourrait citer de nombreux passages du livre *Le Court-métrage espagnol (2000-2015), Tendances et exemples*, édité par Ralf Junkerjürgen, Annette Scholz et Pedro Álvarez Olañeta en 2016. Les contributions de María del Puy Alvarado et du précité Emilio de la Rosa sont très significatives et l'analyse menée par Sara Álvarez (2014), sur le rôle du CMA en Espagne au tournant du siècle (ÁLVAREZ, 2014) est d'une grande importance; On peut ajouter la recherche d'Eduardo Cardoso (CARDOSO, 2010) sur la situation du court métrage espagnol entre les années 2009-2010 et la précieuse contribution de Jara Yáñez sur la production du court métrage nationaux au XXe siècle (YÁÑEZ, 2010). La pertinence de cette enquête, centrée sur un format, selon de la Rosa "généralement très mineur mais représentant l'essentiel de la production d'animation en Espagne, malgré son apparente invisibilité" (cité dans Bendazzi, 1996 :387), vise à offrir une perspective nouvelle sur la professionnalisation du court métrage d'animation basée sur les réflexions du secteur lui-même.

Nous analyserons ensuite la situation de la CMA en Espagne par rapport à sa dimension professionnelle actuelle. En suivant les réflexions des experts lors de l'évaluation du CMA en tant qu'œuvre professionnelle, nous tenterons de formuler quelques recommandations pour favoriser la bonne santé du court métrage d'animation, issues du débat qui a surgi lors des entretiens avec des experts, de notre expérience personnelle et de notre observation directe.

Nous commencerons par analyser la situation actuelle et le contexte dans lequel ces œuvres sont produites, en soulignant leurs principales vicissitudes. Ensuite, nous montrerons la méthodologie utilisée pour collecter les données et nous identifierons les critères économiques et artistiques utilisés pour juger de la professionnalisation du CMA au niveau national. Enfin, nous soulignerons comment les productions des écoles d'animation sont devenues une nouvelle modalité productive dans cette décennie.

La professionnalisation du court métrage d'animation en Espagne. Situation dans la deuxième décennie du 21ème siècle

Jusqu'à très récemment, le discours historiographique a évité toute référence à la professionnalisation du cinéaste court (*cortometrajista*). Compris comme la conversion d'une vocation —loisir— en une activité rémunérée —profession—, la notion implique une série de préceptes : tant sur le plan artistique que technique, elle augmente la qualité en adhérant à des normes considérées comme des idéaux —innovation, créativité, savoir-faire— ; il est proposé un contrat pour toute l'équipe qui stipule les salaires et la durée du travail de chacun. Ainsi, lorsqu'un réalisateur de courts métrages devient *professionnel* son activité est régie par des codes arbitrés par la législation cinématographique, comme nous le verrons plus loin.

Certains chercheurs reconnaissent désormais la pertinence de la professionnalisation du court-métrage dans le contexte de l'industrie cinématographique (Yáñez, 2010 ; De la Rosa, 2016, Daryanani, 2017). Ils ont ainsi observé comment certains réalisateurs d'animation ont réussi de se financer et de commercialiser leurs courts métrages —ceci étant indispensable pour produire leurs œuvres dans des conditions minimales—. Par la demande de subventions publiques, la négociation de vente asymétrique avec les télévisions et les plateformes de VOD, et la diffusion dans de prestigieux concours de réception audiovisuelle (Matamoros, 2012 ; Altabás, 2013), les cinéastes ont suivi un modèle économique à petit budget pour assurer la viabilité —durable ? — de leur production future. Toutes ces structures institutionnelles et commerciales jouent un rôle fondamental dans le positionnement de la CMA, mais elles constituent toujours un tissu fragile de la production professionnelle.

Reconnu comme un format ayant sa propre identité³, par l'Académie du cinéma espagnol depuis 1990, le CMA est consolidé au XXIème siècle grâce aux technologies numériques. Ces technologies permettent aux cinéastes de réduire leurs coûts et contribuent également à diffuser les films plus facilement sur le Net. Cette situation coïncide avec la période de crise économique et de coupes budgétaires dans le secteur culturel, couplées à la hausse de la TVA qui est passée à 21%, à la fermeture progressive des cinémas et à leur remplacement par de nouvelles vitrines d'exposition sur Internet. Cependant, le court métrage n'a pas été intimidé par ces difficultés ; paradoxalement, l'augmentation des productions se poursuit d'année en année, comme en témoignent les communiqués de presse des festivals de cinéma.

Selon la productrice María del Puy Alvarado, cette situation est due à de très nombreux facteurs :

- Le changement technologique du processus photochimique au mode numérique.
- La révolution informatique dans le domaine de la distribution et de l'exposition de films.

- La consolidation de la génération 2.0 qui consomme de la VOD.
- La multiplication des festivals spécialisés et le prestige accordé à ses lauréats, l'émergence d'aides régionales pour la promotion du court-métrage.
- L'implication des chaînes dans l'achat de droits de diffusion —dont le paiement à la minute n'établit pas de distinctions entre les catégories, qui représente un revers pour les CMA, car on sait que leur coût de production est plus élevé par rapport à leurs autres homologues cinématographiques—.
- Et l'émergence de nouveaux agents, —distributeurs spécialisés, parrainages, « crowdfunding»— l'émergence d'écoles d'animation (cité dans Junkerjürgen, 2016: 41-50)
- Enfin les associations de courts métrages.

Lors de la 18ème Semaine du court métrage de communication de Madrid en 2016, le Coordinateur du court métrage a analysé les différents problèmes de la production de courts métrages en Espagne. Là, la difficulté de compiler des chiffres concrets sur la production de ces œuvres a été mise en évidence, estimant que seules 10% sont enregistrées dans l'ICAA (Institut de la cinématographie et des arts audiovisuels), laissant les 90% restantes sans mise en tableau. Puy Alvarado confirme cette déclaration (ibid., p. 34).

La troisième publication du *Libro Blanco, La industria española de la animación y de los efectos visuales* (Locuviche, Menéndez, 2018) représente une amélioration substantielle par rapport aux chiffres précédents (2012 et 2002), contribuant de manière significative à l'état actuel du CMA par rapport à l'aspect anecdotique du court métrage dans les rapports précédents. Cette étude révèle un niveau de production de courts métrages d'animation inscrits à l'ICAA sur la période 2012-2017 pour un total à 146 CMA. Cette même recherche indique que le nombre de projets pourrait atteindre un total de 450, puisque sur des marchés tels que 3D Wire (Segovia) 331 courts métrages ont été présentés sur la période 2011-2016. De même, le *Libro Blanco* indique que le CMA occupe le troisième rang pour les contenus produits par les entreprises espagnoles, représentant 44 % de la production. De son côté, la Mostra Animac (Lleida) notifie dans ses communiqués la réception en 2018 de 747 projets inscrits en appel ouvert sans distinguer clairement les formats en fonction de leur durée, nationalité, phases de développement ou d'achèvement. Bien qu'il soit vrai que le festival de Gran Canaria, Animayo, est plus spécifique en rappelant la sélection de 60 courts métrages parmi les 2000 œuvres présentées, il ne détermine pas l'origine nationale ou internationale de ces œuvres. Ces chiffres, qui ne montrent pas qu'un calcul rigoureux et spécifique de la production des CMA en Espagne reflètent un problème encore plus aggravant : l'absence d'un véritable recensement des CMA au niveau national.

D'une part, les courts métrages qui n'apparaissent pas dans l'ICAA ne comptent pas dans les données officielles et ne sont pas des références fiables d'un moment historique précis. Cette circonstance provoque une inadéquation incalculable du patrimoine culturel et de la recherche cinématographique. D'autre part, ces œuvres sans enregistrement officiel sont sans défense sur le plan juridique, leurs auteurs étant alors exposés à la perte et au manque de protection du travail et des droits fiscaux, au non-paiement des impôts et à la contribution à l'économie souterraine. L'absence de contrats —ou sa mise en œuvre incorrecte du point de vue juridique— ainsi que les scripts non enregistrés en Propriété Intellectuelle sont quelques-uns des problèmes les plus courants rencontrés dans la professionnalisation de le CMA. Cet abandon légal entraîne des irrégularités, notamment dans les points les plus sensibles pour les auteurs et les producteurs, tels que le transfert de droits et la passation de marchés, rendant la rentabilité économique impossible. L'inexistence de ces œuvres dans le catalogue officiel est liée à l'absence d'un organisme public national dont le rôle serait de centraliser le travail de production, de promotion et de distribution du CMA comme en France, ou de créer des liens comme ceux existants entre le *Centre national du cinéma et de l'image animée*, et l'Agence du Court-Métrage, l'association AFCA, ou entre le RECA et le musée d'Anney, pour n'en citer que quelques-uns, qui promeuvent leurs actions culturelles et de conseils relatives au CMA à l'intérieur et à l'extérieur de leurs frontières. En Espagne, il existe des projets spécifiques pour rendre le CMA visible à partir d'institutions académiques telles que *BDAE: Base de Datos Online de la Animación Española* du groupe R + D + i Animación: Arte e Industria de l'UPV, ou FilmNow, un catalogue de courts métrages de écoles promues par l'ECAM pour promouvoir la carrière des jeunes cinéastes. Ces programmes à l'initiative de ces institutions sont en cours de développement et de consolidation et servent de vitrine au secteur. Nous soulignerons également les Premios Quirino de la Animación Iberoamericana, récemment créés, en tant qu'espace géo-culturel du cinéma d'animation dans ces territoires avec une section spécifique pour les courts métrages.

L'absence d'une réglementation centralisée entraîne des revers dans les études universitaires. Leurs principales sources de collecte de données pour ces œuvres se trouvent dans les dépôts de films, les sélections de festivals et les critiques de films. Cependant, toutes les activités de promotion susmentionnées ont été développées en parallèle au cours de cette décennie, en travaillant par intermittence à partir d'organisations indépendantes. Cette situation entraîne un manque de cohésion patrimoniale dans le secteur, compte tenu de la dispersion des œuvres dans des entités différentes. Il n'existe pas non plus de protocole institutionnel et / ou académique de mise à jour rigoureuse pour la préservation du CMA qui développe une stratégie de conservation basée sur le transport en ligne, la migration numérique et les codes

de sécurité, compte tenu de l'obsolescence rapide des fichiers numériques ou du manque d'opérabilité des serveurs qui les contiennent. De même, la collecte privée de l'œuvre graphique-plastique que la conceptualisation des courts métrages d'animation laisse derrière elle, reste dans les études individuelles des cinéastes eux-mêmes, qui, dans le meilleur des cas, sont secourues lors des expositions spécifiques.

Cependant, l'avènement des plateformes de visualisation comme possibilité alternative aux espaces de projection a énormément contribué à l'expansion du CMA, sans oublier le travail commencé par les festivals désormais disparus comme Animadriid, Animacor, Animateruel et Animabasauri. À l'heure actuelle, les nouveaux événements cinématographiques sont submergés par la multitude d'œuvres soumises à la concurrence. La démocratisation numérique a entraîné la prolifération de courts métrages qui n'atteignent peut-être pas un niveau technique minimum pour être projetés à savoir une durée trop courte, ou vice versa, d'une durée extrême —en désaccord avec les intérêts curatoriaux des programmeurs.

En réponse à l'impact du court métrage sur le territoire, les différentes administrations publiques commencent à contribuer à la promotion de l'audiovisuel. Presque toutes les communautés autonomes espagnoles ont des programmes de promotion, créés à partir du pionnier Kimuak, qui ont débuté en 1998 au Pays basque. En l'absence de programmes de diffusion au niveau étatique et régional, les entreprises privées ont occupé une niche de marché —l'inscription aux festivals et la vente à la télévision— accélérant le travail ingrat de diffusion effectué auparavant par les cinéastes ou producteurs eux-mêmes.

Actuellement, ces distributeurs privés et programmes publics de diffusion se disputent la gestion de la distribution des meilleurs courts métrages. Certaines de ces entreprises ont participé à la création de diverses associations généralistes pour défendre les intérêts de l'industrie du court métrage devant toute organisation dédiée au secteur audiovisuel. Le travail remarquable du distributeur Marvin&Wayne compare la situation précaire du format avec "bière libre", en faisant une courageuse autocritique de l'épanouissement du système de distribution privé :

[...] Plus que d'offrir une rentabilité pour les courts métrages, nous facturons également la gestion de leur parcours dans les festivals. Il est clair que c'est toujours le cinéaste qui entretient toute l'entreprise. À l'époque du plus grand mouvement des courts métrages de l'histoire [...] la rentabilité des œuvres reste la même ou plus faible qu'avant [...] Il est impossible de penser à un circuit d'exposition alternatif —et équitable envers les créateurs— car de nombreux espaces peuvent compter sur des films gratuitement (Marvin & Wayne, 2017).

La prise de conscience des cinéastes de faire la différence entre la valeur et le coût est essentielle, en particulier lorsque d'autres intermédiaires — distributeurs, festivals, télévisions, plateformes— font

de la visibilité de ces œuvres un modèle économique en les montrant au public, comme l'affirme Marvin & Wayne (2017). C'est ce que dit ce distributeur : "pour professionnaliser le court métrage, nous avons besoin que l'industrie, la presse et la télévision s'impliquent pleinement". Les auteurs doivent exiger, s'ils s'associent à un autre producteur, des contrats de travail, des cessations d'exploitation, des assurances et toutes sortes de documents pour éviter la perte de droits lors de la commercialisation de leurs œuvres. Ce manque de dimension commerciale et de valeur du CMA est l'une des autocritiques du réalisateur Giovanni Macelli :

Nous ne valorisons jamais de la même manière quelque chose qui nous est donné comme quelque chose que nous devons nous acheter [...] Le court métrage est un cadeau —non ouvert— que l'on fait à la société, car on ne gagne presque jamais rien avec lui, mais on a toujours envie de le réaliser et surtout il a une valeur vraiment formidable (Macelli, 2017).

Cette autocritique révèle une situation similaire à l'animation européenne de la fin des années 40, comme le souligne De Luca.⁴ (Cité dans Crafton, 1982 : 246). Des figures indispensables telles que Begoña Vercario, Eduardo Elosegui et Emilio De la Rosa ont créé en 1996 l'Association internationale du cinéma d'animation en Euskadi, connue sous le nom d'ASIFA Euskadi, aujourd'hui disparue. Leur travail s'est reflété dans l'organisation de rencontres lors de festivals pour rendre ces œuvres visibles et dans des initiatives telles que le magazine Muiittu, où les techniques et procédures de l'image animée et les productions les plus marquantes de la région ont été diffusées. Par le biais de ces propositions, ils ont tenté d'obtenir une considération digne du CMA, mais la maigre régularité de leur production a mis en évidence la fragilité de l'infrastructure de l'association.

Peu de créateurs se sont démarqués dans cette décennie malgré leur assiduité dans la réalisation de ces pièces, tout comme Anna Solanas et Marc Ribas, Jaime Maestro, Isabel Herguera, Jossie Malis, Alberto Vázquez ou María Lorenzo. Ils ont en commun, en plus de la périodicité —de annuelle à triennale— avec laquelle ils réalisent leurs productions, la certification en bonne et due forme de leurs œuvres, à savoir la qualification des âges et la nationalité espagnole. Pour obtenir cette documentation recommandée pour l'exploitation commerciale non cinématographique, selon le site Internet du ministère de la Culture et des Sports, les parties intéressées seront « les sociétés de production ou de distribution détenant les droits d'exploitation des films et des œuvres audiovisuelles » (Ministère de la Culture et des Sports, 2018). Ensuite, pour demander l'inscription au Registre administratif des sociétés cinématographiques et audiovisuelles, il est obligatoire de devenir entrepreneur. Si c'est une personne physique qui n'apparaît pas dans le Registre susmentionné, le demandeur doit s'inscrire au Recensement des employeurs, des professionnels et des titulaires. Ainsi, seules les sociétés cinématographiques peuvent demander l'inscription d'œuvres à l'ICAA, en laissant de côté

toute production sans soutien industriel ou réalisée dans un but non lucratif.

Comme nous le verrons plus loin, la professionnalisation concerne également le domaine pédagogique : la formation à l'animation porte en elle la professionnalisation des étudiants par l'atteinte progressive de divers objectifs pédagogiques. Les écoles doivent favoriser la professionnalisation du CMA pour les étudiants à travers des présentations ou « pitching », l'imposition de contrôles de production avec suivi tutoré et enfin par la mise à disposition d'outils et d'espaces où les étudiants réalisent ces travaux.

Le court métrage d'animation : critères de professionnalisation

La méthode de travail utilisée pour préparer cet article a reposé sur deux types de sources. Tout d'abord, 40 entretiens ont été analysés de manière approfondie conduits avec des réalisateurs de courts métrages d'animation espagnols issus d'un large éventail de domaines, des étudiants dont le premier court métrage s'est distingué dans la décennie en cours mais aussi avec des réalisateurs et producteurs de courts métrages plus expérimentés et établis —qui ont d'ailleurs continué à travailler pendant cette période— ayant une reconnaissance satisfaisante par les institutions. Cet échantillon a été réalisé individuellement par courriel, téléphone et visioconférence, entre 2016 et 2018. Les participants ont répondu à un questionnaire sur l'évaluation de la professionnalisation du CMA en Espagne par rapport à leur expérience. Dans ce questionnaire, nous avons voulu clarifier le terme de professionnalisation, compte tenu du décalage autour de sa distinction conceptuelle.

Deuxièmement, un formulaire « en ligne » de type mixte avec des questions dichotomiques et d'évaluation a été envoyé aux experts espagnols liés à la production de CMA. Cette enquête a été envoyée à divers agents qui ont répondu de manière anonyme ; parmi eux se trouvaient les membres du Groupe Animation R + D + I: Arte e Industria, CulturArts IVAC, les trois associations nationales du court métrage —AIC, Coordinadora et PNR—, cinq associations de producteurs —Avepa, Avant, Animat, PAV et Avapi— ainsi que des spécialistes dans le domaine de la critique et de la distribution cinématographiques. Dans ce deuxième questionnaire, nous avons voulu clarifier le terme de professionnalisation, compte tenu du décalage autour de sa distinction conceptuelle. Les réponses à ce deuxième questionnaire ont été collectées du 2 mai au 6 juin 2018. Ajouté au nombre d'enseignants, réalisateurs, producteurs, distributeurs, cinéastes, animateurs de festivals, managers et cinéastes en général, un total de 31 personnes ont donné leur avis sur les questions qui y étaient posées. Les questions ont été variées, allant de questions dichotomiques avec deux réponses possibles à des questions d'évaluation pour justifier la position adoptée. Ensuite, à partir des données obtenues lors des entretiens et du formulaire, nous avons détaillé les critères exprimés par les répondants pour qu'un court

métrage soit considéré comme professionnel, qu'il soit réalisé par des producteurs ou par des étudiants.

La professionnalisation des courts métrages d'animation. Résultats et évaluation

Après avoir recueilli et analysé les données, les résultats suivants ont été obtenus : 89,5 % des participants considèrent le CMA comme un format professionnel ; 10,5 % ont répondu par la négative. Néanmoins certains participants mais très peu n'ont pas d'avis tranchés, exprimant toutefois le désir « qu'il devrait l'être ». Si un pourcentage élevé de participants soutient que le format est professionnel, on observe que cette question reflète des fissures conceptuelles sur la nature et les objectifs commerciaux de ces pièces et leur insertion dans le domaine industriel. Il n'y a pas d'unanimité quant à la considération de ce format comme une œuvre professionnelle.

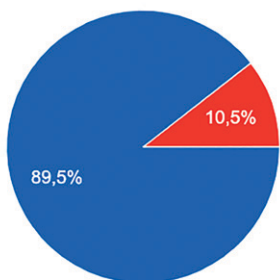


Figure 1- Considérez-vous le CMA comme un format professionnel?

Les réponses d'évaluation ont permis deux types de classification pour aborder la professionnalisation de ces œuvres. Dans le premier groupe, le CMA professionnel est assisté. Dans un deuxième groupe, son analogie avec le CMA réalisé par les étudiants est envisagée, y compris ceux inclus dans un cadre d'étude mais avec un accompagnement pédagogique afin de matérialiser un premier film. Ces films font partie de leur phase d'apprentissage en tant que cinéastes ; il s'agit d'un exercice préparatoire où les élèves font face à des exigences artistiques et techniques qui leur permettront de transférer leurs fantasmes cinématographiques à l'écran. Cependant, malgré la qualité de certaines œuvres et leur participation aux circuits audiovisuels officiels, certains participants au questionnaire envisagent des incompatibilités juridiques pour que le CMA puisse être considéré comme professionnel. Comme nous le verrons ci-dessous, dans les deux cas, des critères économiques et artistiques différents ont été identifiés à travers deux schémas comparatifs où sont résumées les contributions des répondants.

Lorsque nous classons des courts métrages entre films professionnels et films d'étudiants, il convient de prendre en compte les différents critères

de professionnalisation des festivals d'animation nationaux spécifiques ou avec une section dédiée à chaque catégorie. Il existe certains festivals, comme Animac, Cortoons Gandía, Animakom et Anima't, qui les divisent en catégories professionnelles et étudiantes. D'autres festivals —NonStop Barcelona Moviment Internacional de Cinema d'Animació, Animazine, AnimaFicx ou Animalada— établissent différentes échelles de sélection, en fonction de la nationalité du court métrage, c'est-à-dire de la naissance ou de la résidence du réalisateur et / ou du producteur du film, de manière à faire une distinction entre les CMA internationales, nationales et / ou régionales. Une troisième typologie opte pour la non-définition des participants, comme 3D Wire, Mundos Digitales, Animainzón et Summa 3D, où il n'y a pas d'étiquettes de production. Ainsi, le règlement de 3D Wire prévoit que les réalisateurs des œuvres sélectionnées dans le catalogue auront une accréditation professionnelle. D'une certaine manière, ces événements mettent l'accent sur le court métrage en tant que résultat, plutôt que sur l'expérience ou les ressources du créateur, car cela est inhérent à l'œuvre. Cette perspective peut conduire à égaliser la position sociale de tous les créateurs qui fréquentent ce marché.

Enfin, d'autres festivals se spécialisent exclusivement dans les courts métrages étudiants. C'est le cas de Prime The Animation! et Animadeba. Le premier festival distingue deux catégories : les premiers films d'animateurs ayant terminé leurs études au cours des cinq dernières années et ceux d'étudiants en animation de tous pays qui les ont réalisés dans le cadre de leur programme de licence ou de master, de cours de formation ou d'écoles spécialisées dans l'animation. Les deux catégories convergent dans une seule section compétitive. Le second festival établit un échantillon qui ne spécifie pas de catégorie professionnelle. Depuis 2009, il présente les courts métrages les plus pertinents du Pays Basque ainsi que des intercalaires réalisés par des étudiants participant à l'Université ou inscrits dans une école d'animation. Il est actuellement en rénovation et en 2019, il deviendra un festival compétitif.

Il convient de garder à l'esprit les motivations des cinéastes à réaliser un CMA en tant que projet créatif collatéral pour lequel ils ne reçoivent pas de compensation économique. Ils sont également appelés « projets passion » (Beck, 2017) et les incitations sont diverses, bien qu'elles soient étroitement liées aux conditions de production. Parmi elles, nous citerons notamment : l'indépendance créative, la contribution à la sensibilisation du public, l'inspiration d'autres artistes et/ou enseignants, sa composante ludique, en raison de son caractère multidisciplinaire, l'évasion mentale ou comme lettre d'introduction pour accéder à l'emploi.

Les courts métrages de fin d'études ont montré un réel potentiel dans le panorama cinématographique récent, renouvelant le répertoire productif de ces œuvres. Cette irruption extraordinaire sur la scène cinématographique a remis en question les bases ontologiques sur lesquelles repose la définition du court métrage professionnel, tant en termes productifs

—dévouement exclusif, investissement et rendement économique, rémunération de l'équipe— qu'en termes artistiques —solvabilité technique, originalité, innovation—, en ressemblant, dans certains cas, au résultat formel atteint par des auteurs à la trajectoire plus longue. Cette comparaison dans la production artistico-technique, dans laquelle sont utilisés les mêmes formats de reproduction, des méthodologies de processus similaires, liée à sa visibilité dans les circuits cinématographiques, soulève une révision du concept de court métrage *professionnel*.

Cette diffusion entre professionnels et étudiants a parfois conduit à intégrer ces films sous le même parapluie curatorial ou à être perçus comme des égaux pour avoir été sélectionnés dans les mêmes catégories ou sections compétitives du circuit des festivals. Cette situation peut provoquer des réactions différentes chez les responsables de ces travaux, surtout s'il s'agit de professionnels qui en vivent. Il y a ceux qui considèrent que la conception de ces œuvres diffère substantiellement les unes des autres pour qu'elles puissent ne pas être évaluées par le jury et le public dans les mêmes termes, et ceux qui célèbrent l'égalisation progressive atteinte par les œuvres des nouveaux auteurs par rapport à celles des plus anciens.

A tel point que 94,7% des répondants ont révélé que les courts métrages de fin d'études peuvent représenter une concurrence sérieuse pour les films professionnels s'ils concourent dans la même catégorie lors d'un festival. Deux répondants maintiennent leurs réserves. Ce taux élevé montre l'aspiration des professionnels et des étudiants à réaliser la même chose : pratiquer la même activité et qu'elle soit reconnue et valorisée comme une œuvre authentique —pour sa technique, son script, son sujet, ses dessins ou son originalité—. Une nouvelle typologie productive apparaît dans le CMA, celle produite par un étudiant qui peine à trouver sa place dans le circuit cinématographique.

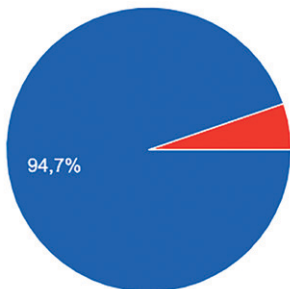


Figure 2 - Les courts métrages de fin d'études peuvent-ils représenter une concurrence sérieuse par rapport aux films «professionnels» ?

A la dernière question du questionnaire, "Participez-vous en tant qu'enseignant à un programme d'études où des courts métrages sont produits ?" près de la moitié des répondants, formateurs et enseignants

en animation (47,4 %) répondent par l'affirmative, contre 52,6% qui répondent par la négative. Ce graphique circulaire montre comment une demi-fraction représente des participants du monde académique dédiés à la production de CMA. Cette image révèle un point important : un nombre considérable d'experts en réalisation de CMA sont également des professionnels de l'enseignement de cette discipline.

Conclusão

Pour conclure cet article, il est nécessaire d'exposer quelques considérations sur l'importance de la professionnalisation du CMA. Nous soulignerons que l'impossibilité d'obtenir des chiffres réels de ces œuvres rend difficile la connaissance du niveau de production qualitatif et quantitatif en Espagne. Les courts métrages non qualifiés, ainsi que ceux qui n'apparaissent pas dans l'ICAA, dans les sélections des festivals ou dans les annuaires de films, *n'existent pas* officiellement en tant que tels. Non seulement nous avons un problème de catalogue, mais la définition du court métrage professionnel ne s'adapte pas au présent, car elle n'envisage pas les œuvres réalisées sans soutien industriel. Il faut considérer que la numérisation a massivement facilité la création, la promotion et la diffusion du CMA à tous les publics. Par conséquent, la frontière entre les travaux des professionnels et ceux des étudiants est devenue floue même en retenant des jugements de valeur basés sur la qualité technique et artistique.

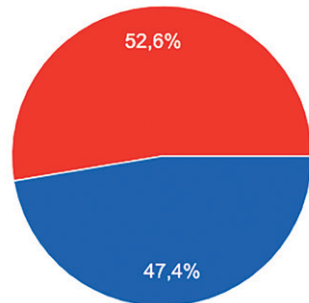


Figure 3 - Participez-vous en tant qu'enseignant à un programme d'études où des courts métrages sont produits ?

Nous soulignons qu'il y a un biais idéologique dans la professionnalisation des courts métrages basée sur des critères économiques : tous les CMA sont-ils égaux ? Faut-il faire une distinction entre ceux qui bénéficient d'un soutien industriel et ceux qui n'en bénéficient pas ? Que se passe-t-il avec les œuvres réalisées sans société de production audiovisuelle ? Quelle est la valeur des CMA ? Certes, l'œuvre qui en résulte, indépendante du modèle de production, n'est pas remise en cause. La sous-évaluation de ces œuvres par l'industrie et les médias en raison de

leur durée plus courte et de leur considération comme contenu pour enfants rend l'implication des chaînes de télévision coûteuse tant en termes de financement que de diffusion. L'absence de programmation stable et la rareté des achats de ces films limitent non seulement leur visibilité auprès du public, mais entraînent également leur déclin financier. Par conséquent, cette situation précaire empêche la dignité de cette activité en tant que profession.

Il est essentiel d'envisager une adaptation industrielle des films considérés comme indépendants en établissant par exemple, une nouvelle signification du statut juridique des producteurs ou des sociétés audiovisuelles. Cette mesure permettrait de régulariser ces œuvres —même si elles ne sont pas éligibles aux subventions— et faciliterait la notification de la production a posteriori et la livraison de copies aux cinémathèques, afin de préserver le patrimoine audiovisuel numérique récent. De même, l'exigence des festivals d'obtenir la qualification par âge et par nationalité, aiderait à construire un recensement de la production réelle et à résoudre, accessoirement, le problème de la connaissance de son origine et de son adaptation au public. Dans ce domaine, il serait souhaitable d'établir un paiement pour la sélection et/ou l'exposition au lieu d'un prix unique par catégorie, car cela faciliterait un retour économique pour le court métrage. Par ailleurs, l'importance de ne pas associer le Court métrage à un produit audiovisuel gratuit pour les programmeurs et le public est un point à souligner dans la professionnalisation de ce format. Enfin, reconnaître le rôle décisif du CMA comme phénomène culturel et comme produit rentable dans un contexte d'économie de l'attention est la première étape pour le professionnaliser. La connexion du CMA au niveau industriel par la collaboration et la rencontre avec d'autres agents favorisera la confédération des ressources et des opportunités, ce qui se traduira par un bénéfice pour ces œuvres. Cependant, la professionnalisation entre les CMA réalisée par des sociétés cinématographiques à but lucratif et non lucratif n'a pas encore été étudiée, peut-être parce que les œuvres non commerciales sont considérées comme de second ordre.

Cet article espère ouvrir la voie à de futures recherches qui repenseront ces questions dans la production cinématographique.

Notas finals

¹ Le mot *cortometrajista* (réalisateur de courts métrages) ne figure pas dans le dictionnaire de l'Académie royale espagnole (en espagnol : *Real Academia Española*, RAE). Cette lacune lexicale reflète la déconsidération linguistique de cette profession cinématographique : celle du manager global qui réalise et/ou exécute ces courts métrages. Cependant, malgré son utilisation répandue dans l'industrie cinématographique, ce terme survit encore comme un néologisme : les *cortometrajistas* (réalisateur de courts métrages) sont ceux qui font des courts métrages, en menant toutes sortes d'activités pouvant mener à leur réalisation.

² La professionnalisation ne doit pas être confondue avec le professionnalisme, ce dernier étant défini non pas comme une structure d'ordre social, mais comme une attitude enthousiaste face au travail, comme l'observe le chercheur Remedios Zafrá.

Pour Zafrá, l'enthousiasme est le véritable moteur qui pousse les créatifs à continuer à travailler à leur vocation artistique dans un scénario de précarité (Zafrá, 2017).

³ Selon la loi sur le cinéma 55/2007 publiée au Bulletin officiel de l'État (en espagnol : *Boletín oficial del Estado* ou BOE) le 28 décembre 2007, les films d'une durée inférieure à 60 minutes, dont les limites de temps bien connues font que ces œuvres acquièrent un caractère propre, faisant de la liberté de création, de l'innovation et du risque certaines de ses caractéristiques les plus remarquables.

⁴ En Europe, les dessins animés n'ont pas atteint la moindre force industrielle. À l'exception des vieux films publicitaires allemands et de quelques dessins animés russes, il n'y a jamais eu la production continue nécessaire au développement futur [...] L'esthétique de l'artiste, le relâchement du capital, sans parler de l'ignorance de ce qu'est le cinéma, ont jeté les bases de l'oubli de l'animation européenne". (De Luca, *Le dessin animé*, 1948, cité dans Crafton, 1982 : 246), traduction de l'auteur.

Bibliografía

ALTABÁS, Ciro, 2013, "Nuevos métodos de producción, distribución y exhibición del cine español independiente a partir de la crisis económica española en 2008", Madrid: Universidad Europea de Madrid, pp. 1-20.

ÁLVAREZ SARRAT, Sara, 2014. "The Spanish Animated Short Film at the Turn of the Century", en *Hispanic Research Journal*, Vol. 15, Nº 1, febrero 2014, pp. 75-87.

ÁLVAREZ SARRAT, Sara et al., 2014, "BDAE: primera base de datos online de la animación española", en *ANI/AV Deforma Cultura Online*, pp. 55-58.

ANIMAYO, 2018. "Animayo, cualificado para Los Oscars en la categoría de cortometrajes de animación". (<https://www.animayo.com/?accion=news3&id=120>) [date d'accès : juin, 2018]. BECK, Bobby, 2017. "The Animation Production Process" (<https://blog.artella.com/index.php/2017/04/03/the-animation-production-process-film/>) [date d'accès : novembre, 2018].

DE LA ROSA, Emilio, "Cine de animación en España" en Bendazzi, Giannalberto (ed.) 2003. *Cartoons, 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 469-508.

BOE, 2007. "LEY 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine". (<https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>) [date d'accès : mai, 2018].

BOE, 1986. "Real Decreto Legislativo 1257/1986, del 13 de junio" (<https://www.boe.es/boe/dias/1986/06/27/pdfs/A23427-23427.pdf>) [date d'accès : mai, 2018].

CARDOSO, Eduardo, 2010. *El cortometraje español en 100 nombres. Guía para entender el mundo del cortometraje*, Aguilar de Campoo: Festival de Cine de Castilla y León.

CRAFTON, Donald, 1982. *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 29 ed., 1993.

DARYANANI, Vibha, 2017. *El cine Low Cost como modelo de negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine Español* (2008-2016), Barcelona: Universidad Ramón Llull.

DE LA ROSA, Emilio; MARTOS, Eladi, 1999. *Cine de Animación Experimental en Cataluña y Valencia: La curiosidad de la Experimentación*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GARCÍA, Ana, 2018. "Animac tanca la seva. 229 edició amb prop de 30.000 assistents i el millor talent internacional del món de l'animació". (<http://www.animac.cat/premsa/animac-tanca-la-seva-22a-edicio-amb-prop-de-30.000-assistents-i-el-millor-talent-inter-nacional-del-mon-de-2019animacio>) [date d'accès : mars, 2018].

JUNKERJÜRGEN, Ralf, SCHOLZ, Annette, ÁLVAREZ OLAÑETA, Pedro (eds.), 2016. *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.

LOCUVICHE, Samuel; MENÉNDEZ, Francisco, 2018. *Libro Blanco. La industria española de la animación y de los efectos visuales*, Madrid: DIBOOS.

MACCELLI, Giovanni, 2017. "Sala de reanimación". (<https://cortosfera.es/giovanni-maccelli/>) [date d'accès : juillet, 2018].

MANOVICH, Lev, 2001. *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT press. MARVIN & WAYNE, 2017. "La barra libre del cortometraje" (<https://www.facebook.com/notes/marvinwayne-short-film-distribution/la-barra-libre-del-cortometraje/1454771434541388>) [date d'accès : mars, 2018].

MATAMOROS I MANTECA, David, BALDO SELLENT, Marta, 2012. *Distribución y marketing cinematográfico*, Barcelona: Publicacions i edicions, Universitat de Barcelona.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2018. "Calificación de películas y obras audiovisuales para su explotación comercial no cinematográfica". (<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-servicios/in/procedimientos-administrativos/explotacion-no-cinematografica.html>) [date d'accès : juin, 2018].

MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio, 2013. *Miradas en corto. Un lustro para la consolidación del cortometraje español*, Madrid: Editorial Tal Vez.

MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio, 2017. *El cortometraje en España. Un trayecto a través del lenguaje audiovisual, la historia y la crítica cinematográfica*, Madrid: Editorial Tal Vez.

ROOTER, 2012. *Libro blanco de la animación en España 2012*. Madrid: Federación de Asociaciones de Productoras de Animación en España.

VIÑOLO, Samuel, 2013. "La animación española en 2012", en *Con A de Animación, Animación al rescate*, N° 3, pp. 24-29.

YÁÑEZ, Jara, 2010. *La medida de los tiempos: el cortometraje español en la década de 2000*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Autor-Editor.

ZAFRA, Remedios, 2018. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Madrid: Anagrama.