

## ***L'ancien et le nouveau : Le FCMM et les nouvelles technologies de cinéma***

Pierre-Alexandre Despatis D.  
*Université Concordia*



Tournage de *L'arche russe* (réal. Aleksandr Sokurov, 2002)

### **« *Le cinéma est mort* »**

(-Peter Greenaway au FCMM, octobre 2003).

L'année 2003 a été une année prospère pour le FCMM (Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal). Le festival, comme le veut son mandat, nous a proposé une multitude d'événements multidisciplinaires qui ont permis aux cinéphiles d'appriivoiser les nouvelles technologies du cinéma haute définition, tout en leur offrant la possibilité de rencontrer des nouveaux joueurs de ce nouveau média, tels Peter Greenaway et Robert Lepage. Ainsi donc, le FCMM s'est encore une fois illustré comme lieu éclectique servant de tremplin tant à des films locaux qu'à des oeuvres en provenance des pays en voie de développement — des films traditionnels ou plus « classiques » de par leur construction narrative et technique et des oeuvres issues de cinémas explorant de nouvelles techniques de création totalement disparates. Ces nouvelles technologies ne sont plus au stade embryonnaire tel que l'on serait porté à le croire. La qualité de l'image haute définition surpasse déjà de beaucoup la qualité de la pellicule 35mm et, aux grands plaisirs des festivaliers, quatre films entièrement produits en haute définition ont été présentés cette année au FCMM (dont trois oeuvres québécoises). À cela s'ajoute maintes conférences sur ces nouvelles technologies, auxquelles participèrent des experts internationaux sur le sujet tel Richard Morris, conseiller expert du UK Film Council, et Pierre-William Glenn, directeur photo ayant notamment travaillé pour François Truffaut, Bertrand Tavernier et Claude Lelouch. Amalgamant les films de genèse classique, tel le film afghan *Ossama*, récipiendaire de la Louve d'or, aux expérimentations technologiques de *The Tulse Luper Suitcases* de Peter Greenaway, la trente-deuxième édition du FCMM s'est illustrée comme lieu de rencontre entre deux approches ou deux moments historiques d'un

dispositif cinématographique en phase de rupture. Le festival a ainsi permis de souligner les problématiques et les nombreuses incertitudes que ce nouveau médium de création et de diffusion — le numérique haute définition — engendre.

### **Un nouveau terrain de jeu pour les artistes**

Comme l'affirmait Peter Morris dans le cadre d'un forum sur la diffusion HD, produire et monter un film est beaucoup moins onéreux en numérique que sur support traditionnel, générant de la sorte des économies dont jouiront certainement les réalisateurs. Évidemment, à en croire la citation de Peter Greenaway en exergue, le cinéma est déjà mort... depuis l'arrivée de la télécommande! Sans être si alarmiste, il faut néanmoins avouer que ces nouvelles technologies affecteront grandement le processus créatif des cinéastes. Paradoxalement, on notera que la majorité des films présentés en HD au FCMM étaient des films ayant recours à une grammaire cinématographique usitée (*La Grande Traversée*, *Amelia*, *La Face cachée de la Lune* et, l'année dernière, *The Baroness and the Pig*). Il en va de même pour les films *La Petite Lili* et *Dogville* qui ont été tournés en HD, mais distribués en 35mm<sup>1</sup> — eux aussi présentés au FCMM cette année. Certes, à l'écran, la différence n'est pas toujours visible. Or il ne fait aucun doute qu'au tournage, cette technologie change radicalement la façon de concevoir et d'approcher le médium filmique. Outre les considérations de piétage (ou de métrage) que j'aborderai ultérieurement, plusieurs possibilités et avantages s'offrent aux réalisateurs. D'une part, les prises ne sont plus limitées au volume du magasin des caméras 35mm, qui ne permettent que rarement des prises de plus de quinze minutes. Ainsi dans *L'Arche Russe*, filmé en haute définition et présenté l'année dernière au FCMM, nous avons clairement pu voir que les films de 90 minutes sans aucune coupe étaient désormais possibles. Aussi, la légèreté des caméras (à peine 4.3 kg) et leur taille (29cm x 16cm x 25cm)<sup>2</sup> donneront une mobilité accrue aux directeurs-photo et encouragera sans doute la motricité de la caméra.

D'autres aspects techniques de moindre importance affecteront sans doute les productions HD à venir. Les artisans de *Moving* — premier long métrage de l'INIS, de surcroît en haute définition — ont présenté leur travail en progression lors d'un forum au FCMM, comparant des extraits HD avec les mêmes extraits en 35mm. Les représentants de Dalsa, aussi sur place lors du festival, ont aussi présenté le même genre d'essais comparatifs. Les couleurs sont beaucoup plus vives en HD et, bien entendu, le grain totalement absent — esthétique qui sera sûrement mise à profit lors de la création et de la composition visuelle des films à venir. D'un côté plus technique, comme les films n'ont pas à être envoyés au laboratoire pour être développés, le montage peut se faire au fur et à mesure — et ce pratiquement n'importe où. Dès les premières journées de tournage, les réalisateurs pourront voir un assemblage préliminaire et corriger immédiatement les problèmes au besoin. Il en va de même pour les effets sur fond bleu par exemple, qui sont désormais visibles en temps réel. Ces changements affecteront sans aucun doute la façon de travailler, mais pas nécessairement l'approche du médium filmique. Justement, tous les films ci-dessus sont relativement conventionnels de par leur approche du médium.

A l'opposé, le dernier film de Peter Greenway, *The Tulse Luper Suitcases, Episode 3. Antwerp*, est clairement une expérimentation technologique. Lors de la conférence de presse précédant la projection du film, Peter Greenaway a clairement défendu le fait qu'il lui aurait été impossible de faire une telle série de films (*The Tulse Luper Suitcases*) sans la haute définition.

Le film contient un nombre impressionnant de superpositions d'images, de volets et d'effets visuels de toute sorte. Or, tous ces artifices coûtent extrêmement cher à produire. Si à l'écran nous voyons dix images distinctes, autant de scènes ont du être tournées avec un quotient plus ou moins élevé de prises ratées. De plus, toutes les superpositions d'image devaient traditionnellement, en 35mm, être faites en laboratoire. Donc le cinéaste devait ébaucher sur papier une description très précise de l'effet désiré en espérant que le résultat final réponde à ses attentes. La plupart du temps, il lui fallait d'ailleurs recommencer le processus à plusieurs reprises, ce qui coûtait, il va sans dire (!), très cher. Avec le HD, tout se fait par ordinateur et est beaucoup plus simple tout en étant moins onéreux. Assisterons-nous alors à un changement dans la grammaire ou le langage cinématographique? Si l'on en croit Peter Greenaway, oui. Le numérique permet enfin de se débarrasser des contraintes techniques rattachées au 35mm et de pouvoir enfin « créer, au lieu de simplement recréer l'image ». Greenaway a de surcroît supporté cette analogie en la comparant à une citation de Picasso qui ne voulait pas peindre ce qu'il voyait, mais peindre ce qu'il pensait; ce que lui permet, affirme-t-il, ce « nouveau médium esthétique ».



© *The Tulse Luper Suitcases, Episode 3. Antwerp* (réal. Peter Greenaway, 2003)

### **L'extinction de la copie zéro?**

Évidemment, outre les nombreux changements artistiques et techniques qu'implique l'émergence du numérique haute définition, dont la disparition des fameuses bobines 35mm, il devient primordial de comprendre qu'il ne s'agit pas simplement d'une nouvelle technologie au sein d'un nouveau médium existant, mais bel et bien de la création d'un nouveau médium dissemblable et d'une nouvelle ontologie de l'image cinématographique. En termes plus précis, il s'agit d'une certaine transsubstantiation d'un médium, à savoir le *cinéma*, vers une nouvelle entité distincte aux astreintes et aux ouvertures totalement différentes. Ainsi, traditionnellement, quelques jours avant la première présentation publique d'un film, une fois tous les détails finalisés et l'étalonnage complété, le film est verrouillé; une copie zéro est produite. Se faisant, la période de gestation du film s'achève, laissant transpirer une œuvre unique, immuable et concrète qui saura, selon toutes expectatives, répondre aux attentes cinéphiliques des gens qui verront l'œuvre dans les années, voire les décennies, à venir.

Après sa vie au cinéma, plusieurs cycles de vie subséquents attendent le film, ce qui lui assure une certaine survie après sa diffusion en salle. Ainsi, le film sera diffusé par l'entremise

des vidéos, des chaînes spécialisées payantes, puis finalement par la télévision dite conventionnelle. Bien que l'acte de spectature soit totalement disparate pour chaque cycle de vie du film et qu'une certaine sénescence se fasse sentir au fil des années tant par la dégénérescence des copies 35mm du film que le vieillissement du contenu, les gens qui auront vu le film sous l'un ou l'autre de ces circuits auront vu sensiblement la même œuvre. Tout ce procédé risque d'être chamboulé de long en large avec l'arrivée du cinéma numérique et des nouveaux moyens de diffusion. En effet, le cinéma pourrait perdre sa permanence, son statut « anti-éphémère », et ainsi se rapprocher de l'œuvre théâtrale, c'est-à-dire une œuvre malléable qui se transforme au cours de son existence. Il suffit de voir une pièce de théâtre à plusieurs mois d'intervalle pour saisir tout le statut éphémère du théâtre; tant la veille de la première que quelques heures avant la toute dernière représentation, le metteur en scène peut apporter plusieurs changements à la pièce, ce qui permet à l'œuvre de se transmuter afin de répondre aux diatribes et commentaires du public et des critiques, ainsi qu'au joug créatif du metteur en scène lui-même. Or, cette malléabilité tant recherchée par Robert Lepage, qui transforme constamment ses œuvres théâtrales au cours de leur existence<sup>3</sup>, n'était jusqu'à tout récemment pas permise aux cinéastes.

Présent lors d'une conférence de presse entourant la sortie de *La Face cachée de la Lune*, Daniel Langlois, président fondateur de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, parle maintenant de films mutables qui changeraient sur une période de vingt ans! Est-ce que les œuvres filmiques deviendront éphémères comme une pièce de théâtre? « L'idéal serait que les salles soient équipées en numérique et en haute définition. Cela permettrait une flexibilité au niveau de la distribution et de la création du film. Il serait alors possible d'imaginer un film qui, pendant vingt ans, évoluerait sans cesse, par modifications et révisions succinctes et constantes. En numérique il nous est permis de faire ça ». Comme le film serait transféré par satellite aux salles de cinéma à l'échelle mondiale, une copie mise à jour du film pourrait théoriquement être présentée à chaque jour, indépendamment de la position géographique de la salle de projection. Évidemment, il est impossible de penser à de tels exploits avec les pellicules 35 mm.



Daniel Langlois et Robert Lepage au FCMM  
(© Photo P-A Despatis D.)

Non seulement l'idée plaît à Daniel Langlois, mais elle séduit aussi Robert Lepage : « Il y a une chose horrible en cinéma. C'est le *picture lock*. C'est la journée où tu verrouilles le film.

J'ai vraiment l'impression d'être décapité à chaque fois que ça arrive parce que mon travail évolue toujours. Une fois que l'histoire est présentée, elle se modifie et est toujours en dialogue avec le spectateur ». Incidemment, grâce aux nouvelles technologies, Robert Lepage a suggéré, juste avant de clore *La face cachée de la lune* et de le verrouiller, d'inverser la bobine 3 avec la bobine 4 et ce, seulement quelques jours avant la première mondiale du film au Festival international des films de Toronto. « Effectivement, les moyens utilisés et la technologie avec laquelle nous avons travaillé nous ont permis de faire ça. [...] C'est une chose que je fais au théâtre à tous les jours. J'ai l'impression que c'est dans cette direction que le cinéma s'en va. Je me sens plus habile dans un contexte comme celui-là que dans le contexte dans lequel j'ai travaillé jusqu'à maintenant et qui est très limité par sa technologie ». Lepage continue en affirmant que le jour où toutes les villes du monde seront équipées de projecteurs numériques, « le créateur va constamment pouvoir changer son film; il va réagir. Il ne s'agit pas de changer le film parce que le public n'aime pas et qu'on veut qu'il aime. Il s'agit plutôt d'une écoute; comme au théâtre, c'est un dialogue. Tu écoutes la critique, tu écoutes les gens qui te donnent des *feedbacks* et tu re-sculptes ton film jusqu'à ce qu'il devienne un objet raffiné et cohérent ».

Bien que ce modelage infini du tissu filmique semble plaire aux auteurs, il semble évident que ce nouveau médium, puisque c'est vraiment un nouveau médium et non simplement une avancée technologique, causera plus d'un mal de tête au spectateur, et ce pour plus d'une raison. On se souviendra de la ressortie en salle du film *E.T.* de Steven Spielberg, vingt ans après sa sortie originale. Plusieurs éléments du film ont été modifiés afin de faire face à l'(auto)censure qui a prévalu aux États-Unis après le 11 septembre 2001. Par exemple, l'enfant qui était déguisé en terroriste en 1982 est désormais déguisé en « hippie » — la bande son ayant été altérée. Similairement, les fusils des policiers ont été remplacés par des lampes de poche créées par ordinateur. Ces changements ont provoqué la grogne des cinéphiles qui voulaient revoir la « vraie » version. Est-ce que les cinéphiles seront prêts à voir un film éphémère qui change de semaine en semaine? Ne sentiront-ils pas là une certaine trahison? À l'instar de ces questions, il appert évident que ce nouveau phénomène engendrera plusieurs problèmes après la vie du film au cinéma. Présentement, avec l'arrivée du DVD, véritable pierre philosophale pour l'industrie cinématographique qui s'est rapidement aperçue que certains films pourraient jouir de deux, trois ou même quatre sorties en DVD, plusieurs films ayant plusieurs versions sont présentés en plusieurs éditions DVD tel, bien entendu, *Lord of the Rings*. Cependant, deux seules versions de ce film existent et tous ceux qui ont vu le film ont vu les deux mêmes versions. Avec la malléabilité hypothétique des futurs films, il pourrait exister un nombre pratiquement infini de versions du film avant la sortie du film en DVD. Or, quelle serait la version maîtresse prééminente à graver sur le DVD<sup>4</sup>? Cette infinité de version peut aussi sembler un problème majeur pour ce qui est de la conservation du patrimoine filmique. Véritable casse-tête que de déterminer quelle version garder en archive! Il en va de même pour l'analyse des films. Quelle version a préséance sur les autres?

Un des films québécois produit en 35mm à avoir été présenté dans le cadre de cette édition du FCMM est *100% Bio* de Claude Fortin, qui a d'ailleurs reçu une mention spéciale du jury dans la catégorie du meilleur film. Ce film, une « mésaventure biographique » aux dires de ses auteurs, relate l'histoire d'un jeune cinéaste maladroit qui tente de faire un film sur Serge Laprade. Bien que son récit soit relativement simple, ce film est digne de mention, surtout pour la façon dont il présente la (ou l'absence de) conservation du patrimoine télévisuel québécois. En

effet, les archives télévisuelles, souvent négligées au Québec dans le passé, ont été perdues, voire détruites; ce qui cause la crise existentielle de Serge Laprade dans le film. De 1961 à 1982, Télé-Métropole (TVA aujourd'hui) n'a gardé pratiquement aucune archive de ses productions, les élaguant pratiquement au fur et à mesure. Ce récit de la « mésaventure » des archives télévisuelles québécoises est d'autant plus intéressant que les problématiques soulevées dans le film risquent de s'appliquer aux nouveaux médiums de création numérique. Qu'advient-il des films tournés en numérique alors qu'à l'heure actuelle, la Cinémathèque Québécoise n'est dotée de pratiquement aucun moyen pour les archiver<sup>5</sup>? Alors que des compagnies tel DVColor se spécialisent entre autres dans l'archivage de tels films, quelle sera la place de la Cinémathèque dans les années à venir?

### **Pour quand la mort du cinéma?**

Manifestement, ces changements majeurs ne sont pas sur le point d'affliger l'industrie du cinéma, du moins au Canada. Selon un rapport interne de l'ONF<sup>6</sup>, dont l'auteur était d'ailleurs présent à l'un des forums du FCMM, des quelques deux cent mille salles de cinéma qui existent à l'échelle mondiale, seulement deux cents sont équipées pour diffuser en numérique. Outre le fait que les films pourront être mis à jour avec le temps, il sera plus facile d'attirer les gens plus d'une fois pour voir chaque film, comme c'est le cas avec les rééditions DVD. Cela dit, même si les gens ne voyaient qu'une seule fois les films, les économies pour les distributeurs n'en seraient pas moins alléchantes; la production d'une copie d'un film en 35mm se chiffre entre 2000 \$ et 2 500 \$ et les frais d'expéditions afférents à l'envoi de la copie aux diverses salles sont de 500 \$ à 700 \$ par envoi. Paradoxalement, les gens qui vont le plus bénéficier de cette nouvelle technologie sont les producteurs et les distributeurs alors que ce sont les exploitants à qui incomberont les dépenses encourues par cette transition et ce, sans que ceux-ci ne puissent profiter d'économies substantielles à court terme. C'est ce qui, selon ce rapport, est un des problèmes qui freine les avancés technologiques en la matière. Bien que le Complexe Ex-Centris de Montréal soit équipé de projecteurs haute définition en permanence dans ses salles, il a dû se doter temporairement, dans le cadre du FCMM, d'un projecteur et d'un lecteur haute gamme. Le lecteur se détaille à 120 000 \$US alors que le projecteur se détaille, quant à lui, à près 240 000 \$US. Il est évident que les exploitants ne feront pas le saut s'ils n'ont rien à gagner .

De passage à Montréal lors du festival, Richard Morris, consultant expert pour le UK Film Council, a parlé du concept mis de l'avant par cet organisme; un concept d'autant plus intéressant dans la mesure où il avantage à la fois les distributeurs, les exploitants et les producteurs. Le concept est simple : financer à près de 60% les coûts d'implémentation de diffusion HD dans les cinémas participants, le tout en échange d'un pourcentage alloué (~6%) pour la diffusion de ce que Peter Morris appelle les « films spécialisés », soit les films de répertoire ou les documentaires. L'expérience s'est révélée positive puisque le taux d'occupation des places de cinéma (en moyenne quatre heures et demie pour douze heures de projection par jour) a grimpé suite à l'implémentation de tels programmes. Un investissement de 60% par l'état peut certes paraître considérable, surtout si l'on prend en considération le nombre de salles, mais les institutions publiques feront aussi des économies importantes. Par exemple, tous les films n'ayant pas été tournés sur pellicule 35mm — bref la majorité des films tournés hors des circuits commerciaux (les films mini DV ou 16mm par exemple) — doivent faire l'objet d'un transfert sur support 35mm afin d'obtenir une diffusion dans les cinémas. Le coût de ce transfert, souvent

financé par l'état si le film a été fait avec la collaboration d'un organisme national, tourne autour des 50 000\$<sup>7</sup>, et ce sans compter les coûts de production de chaque copie 35mm qui sont d'environ 2 000 \$. C'est pourquoi il n'y a généralement que deux ou trois copies 35mm qui sont produites et qui feront graduellement le tour du pays. Par conséquent, les documentaires et les films indépendants tournés en numérique ont besoin de beaucoup de moyens pour espérer connaître une diffusion plus large dans les cinémas. Tout cela, bien entendu, à la condition que les exploitants veuillent bien prendre le risque de les diffuser. Avec la diffusion numérique par satellite, les frais de distribution seraient pratiquement nuls et cela permettrait la sortie du film sur un nombre infini d'écrans à travers le monde, et ce la même journée.

En plus de cette flexibilité accrue lors de la diffusion, les risques encourus par les exploitants pour la diffusion de telles œuvres — véritable écueil pour la distribution de ces films — seront pratiquement nuls. En effet, outre l'incitation à diffuser un pourcentage de contenu spécialisé, les cinémas ne seront plus, grâce à la flexibilité du médium numérique, sous le joug des grilles horaires hebdomadaires. Ainsi, ils pourront offrir un horaire quotidien variable qui leur permettra de prendre beaucoup plus de risques dans la diffusion de film indépendants ou étrangers. Kees Ryninks, du Dutch Film Fund, également présent au FCMM pour dévoiler les projets de diffusion numérique de l'organisme, a participé au développement de Docuzone, un réseau européen de diffusion numérique pour le documentaire. Un des éléments qu'ils ont très vite compris est le fait que de programmer pour un cinéma numérique est presque équivalent à « programmer pour la télévision [car] les choses bougent beaucoup plus vite ». Docuzone est aussi une archive; tous les films seront emmagasinés sur un serveur à Amsterdam et lorsqu'un cinéma membre de Docuzone — en Espagne par exemple — le désirera, il pourra télécharger le film par satellite. On peut donc clairement voir que la diffusion du contenu spécialisé sur nos écrans risque d'augmenter considérablement, à condition bien sûr que les joueurs canadiens et québécois, comme Téléfilm Canada, s'y investissent—ce qui n'est pour l'instant pas le cas puisque le Canada accuse un retard flagrant au niveau de la diffusion HD, même face à des pays moins industrialisés, tel le Brésil par exemple.

La collaboration croissante entre le FCMM et le Festival international des films de Toronto, en ce qui concerne l'échange de connaissances relatives aux technologies haute définition, mine en quelque sorte la crédibilité du FFM (Festival des films du monde), d'autant plus que le FCMM a désormais droit à une notoriété internationale avec une couverture de la part de médias internationaux tels CNN Network, Aljazeera Network et BBC News. Martin Bilodeau proposait dans *Le Devoir*<sup>8</sup> le concept « Une île, un festival ». Bien qu'une telle fusion entre les deux festivals semble des plus improbables, il apparaît évident que le FFM ainsi que les autres festivals devront eux aussi se tourner vers la haute définition pour rester compétitif et stimuler la création. Il semble donc évident que ces changements, ainsi que la fameuse mort de la copie zéro tant espérée par Robert Lepage, ne se produiront que dans bien des années. Desideratum d'un futur immédiat ou invention délétère qui mènera le cinéma tel qu'on le connaît à sa mort? Seul le temps nous le dira. Or une chose est certaine : que l'on assiste à la renaissance du cinéma ou à la création d'un nouveau médium, il s'agit d'un retour aux sources pour le moins paradoxal. Ainsi avec le numérique, comme le souligne Peter Morris, « les artistes pourront tourner leur film dans la rue le matin, aller à un cinéma, et le projeter le soir même devant une audience ». N'est-ce pas le concept même du bon vieux cinématographe Lumière?

---

## Notes

<sup>1</sup> À cela s'ajoutent les films qui ont été présentés dans des circuits commerciaux, tels *Star Wars: Episode II, SImOne* et *Spy Kids 2*.

<sup>2</sup> Données de la caméra Viper FilmStream™ de Thomson (fournies par Thomson dans le cadre du FCMM).

<sup>3</sup> Voir à cet égard le film sur Robert Lepage : *Chercheurs de miracles*. Réal. David Clermont-Beïque. In *Extremis*, 2000.

<sup>4</sup> Ou plutôt, sur HDDVD et D-VHS, les formats du cinéma maison, qui sont eux aussi appelés à faire le saut vers la haute définition. À cet égard, je réfère le lecteur au site web de FOX (plus bas).

<sup>5</sup> À titre d'information, un film en haute définition d'une durée moyenne requiert environ de 3 à 4 téraoctets d'espace disque. Les « A Takes » 11 téraoctets, les « B Takes » environ 60 téraoctets. Ainsi, pour archiver un film et toutes les prises non éditée (utiles pour permettre des rééditions ultérieures par exemple), cela nécessite un minimum de 75 téraoctets d'espace disque—soit environ 1.6 gbits/s lorsque non compressé. (Données fournies par Thomson dans le cadre du FCMM).

<sup>6</sup> Bill Nemtin, *Cinéma numérique : implications et débouchés pour le Canada*. Juillet 2003, ONF, Montréal.

<sup>7</sup> Pour un organisme national tel le Dutch Film Fund, cela représente plus 600 000€ par année, soit l'équivalent d'un peu moins de 1 million de dollars canadiens. C'est à partir de cet argent qu'ont été investies les sommes nécessaires pour financer l'implémentation de moyens de projection numériques dans les cinémas.

<sup>8</sup> Bilodeau, Martin. « Une Île, un Festival ». *Le Devoir*. Montréal : 18 Oct. 2003.

## Liens utiles

[Christie](#) : Manufacturier de projecteurs haute définition pour le cinéma.

[Cinémathèque Québécoise](#)

[Complexe Ex-Centris](#)

[Dalsa](#) : Manufacturier ontarien de caméras haute-définition.

[Docuzone](#)

[Dutch Film Fund](#)

[DVColor](#) : Compagnie de traitement et d'archivage de contenu numérique

[FCMM](#) : Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal.

[Festival international des films de Toronto](#)

[Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie](#)

[Fox et le D-VHS](#)

[HDDVD](#)

[Moving](#) : 1<sup>er</sup> long métrage de l'[INIS](#). Journal de bord, photos de tournages, etc.

[Thomson](#) : Manufacturier français de caméras numériques haute définition.

[UK Film Council](#)