

## Dossier : documentaire

Michel Euvrard, Magnus Isacsson, Sylvie Groulx and Yves Langlois

---

Volume 5, Number 4, May–July 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34462ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Euvrard, M., Isacsson, M., Groulx, S. & Langlois, Y. (1986). Dossier : documentaire. *Ciné-Bulles*, 5(4), 14–19.

« **Les gens préfèrent reconnaître que connaître, connaître demande un effort et reconnaître est rassurant.** Le documentaire a justement cette capacité de nous faire **connaître**, que ce soit **Nanouk** de Flaherty ou les insulaires de **Pour la suite du monde** de Pierre Perrault et Michel Brault. Chaque documentaire permet au cinéaste d'approfondir un peu plus ses connaissances personnelles. Pour s'élever un peu plus à son tour, il faut évidemment que le spectateur fasse un effort.

Le Canada, de tous temps, a été à l'avant-garde du cinéma documentaire mondial. Il faut qu'il le reste. Si cela prend 20 ans pour que ce genre de film fasse ses frais, ce n'est pas grave. J'aime mieux cela que six semaines au Parisien, une finale à la télé et une tablette à la Cinémathèque ! La raison d'être du cinéma documentaire a été merveilleusement bien décrite par John Grierson, fondateur de l'Office national du film : **Le mouvement documentaire fut, dès ses débuts, une aventure, une découverte collective dont le moteur était social plutôt qu'esthétique : nous voulions inventer une dramaturgie de l'ordinaire pour l'opposer à une dramaturgie régnante de l'extraordinaire. Le citoyen britannique n'avait d'yeux que pour l'exotique, les confins de la terre ; nous voulions le ramener à ce qui se passait sous ses yeux, à sa propre histoire.**

Dans notre société qui privilégie tellement le vedettariat, il est évidemment plus glorieux de faire une fiction... »  
(Werner Nold)

Michel Euvrard

## À la recherche de la légitimité perdue

■ Les documentaristes québécois s'inquiètent : Téléfilm Canada et la Société générale du cinéma du Québec se préparent, disent-ils, à ne plus financer pratiquement que les longs métrages de fiction, laissant présument la production de documentaires à l'Office national du film et aux télévisions, et retirant ainsi aux documentaristes indépendants la possibilité d'exercer leur métier (et aux jeunes de l'apprendre). S'il en est bien ainsi, il faut évidemment s'opposer avec eux à l'étranglement d'une pratique spécifique qui a nourri, et nourrit encore, la tradition cinématographique nationale, produit un ensemble de films d'une richesse et d'une cohérence inégalée, ouvert de nouvelles voies aux cinéastes du monde entier... Mais mener ce bon combat ne dispense pas de reprendre et de poursuivre une réflexion nécessaire sur l'évolution et les perspectives actuelles du cinéma documentaire, car s'il n'y a certainement pas crise de la création, de la pratique, il y a crise de la réflexion théorique sur cette pratique.

Les films *documentaires* marquants des dernières années, (**Le dernier glacier**, **Le futur intérieur**, **Journal inachevé**, **Marc-Aurèle Fortin**, **Quel numéro / What Number ?**, **Beyrouth à défaut d'être mort**, etc.) s'écartent tous d'une façon, d'une

autre ou de plusieurs, du *modèle* — le documentaire anglais des années 30 (lui-même héritier des ancêtres allemands et soviétiques) —, amené ici avec Grierson qui, transformé par les techniques légères de prise d'image et de son, deviendra le direct (et le film d'animation sociale).

Les documentaires enfreignent aujourd'hui toutes les règles non écrites du direct. Les films cités plus haut sont en effet impurs, hybrides, bâtards ; ils intègrent une quantité d'éléments hétérogènes, visuels et sonores : monologue fictif autobiographique et documents d'archives (**Le film d'Ariane**), personnages joués par des acteurs, reconstitutions d'événements, esquisses d'intrigue, chansons, sketches, fragments de spectacles, citations ou commentaires en voix off, ou dits ou lus à l'image, musiques... À la structure linéaire et centralisée du documentaire traditionnel, ils substituent un assemblage polycentrique, aléatoire, éclaté ; à la correspondance de l'image et du son, le contrepoint, le collage/montage visuel et sonore ; au continu du discours en prose, le discontinu, les ruptures, les fulgurations de la poésie.

L'hypothèse que j'avance, c'est que le direct des années 60 est né de la rencontre de techniques cinématographiques nouvelles et d'une demande sociale liée au nationalisme et à l'aspiration à l'indépendance. Réponse à une demande sociale, il est apparu comme un mouvement qui s'adressait à la collectivité, et il recevait d'elle sa légitimité. Il n'y aurait plus aujourd'hui de demande sociale, du moins globale, et partant plus de mouvement et plus de légitimité, et chacun s'en irait donc tout seul à la recherche de *son* public, en essayant d'inventer *sa* façon de le trouver, de le provoquer, dans l'insécurité et la mauvaise foi de la bâtardise. ■

Magnus Isacson

## L'offensive, la meilleure défense

■ Ce serait se leurrer que de penser que le film documentaire est menacé par hasard ou par négligence. Le *cinéma du réel* est un instrument privilégié d'analyse critique de la réalité sociale et parfois même d'intervention dans cette réalité. C'est à ce titre qu'il est malmené à l'époque des Reagan et Mulroney. Cela dit, il n'y a pas de conspiration mais plutôt un climat généralisé de conservatisme et de coupures budgétaires. Et comme le disait Sartre dans la préface au livre d'Albert Memmi **Portrait du colonisé** : « Le conservatisme fait la promotion de la médiocrité. »

La télévision a aseptisé la forme documentaire. Crédibilité, respectabilité, information balancée, objectivité ne sont que des paravents. Derrière l'apparente paranoïa se cachent des choses bien plus néfastes : la peur de la controverse, la volonté d'éviter (donc d'étouffer) les grands débats sociaux, la peur de la remise en question du statu quo. Il n'y a plus de place pour le *documentaire d'auteur* jugé — avec raison — subversif. Tout cela n'est évidemment pas nouveau.

Ce qui est nouveau c'est que ce conservatisme plat se répand en dehors même des réseaux de télévision, par le biais de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le critère

télévision. C'est-à-dire la nécessité impérieuse d'avoir l'acceptation préalable d'un télédiffuseur pour avoir accès aux fonds de la Société générale du cinéma du Québec et de Téléfilm Canada. Ce contrôle grandissant est virtuellement désastreux pour la vigueur de notre débat social et la libre circulation des idées.

Face à cette situation, les cinéastes du documentaire ont trois choix possibles. Ils peuvent produire pour la télévision en évitant la controverse, faisant à peu près ce que fait déjà la télévision ; faire des films dans leur coin, en escamotant le problème de la distribution, politique de l'autruche particulièrement répandue à l'Office national du film ; entreprendre une bataille pour établir un rapport de forces avec les télédiffuseurs et assurer l'ouverture de créneaux pour le film documentaire d'auteur au petit écran. Cette dernière solution me semble la meilleure. Il y va de la liberté d'expression, de la libre circulation des idées, du droit à la dissidence et de la survie de la meilleure tradition du cinéma documentaire.

Pour que nous ayons une chance dans cette bataille, il faut que les cinéastes abandonnent leurs craintes, leurs intérêts corporatifs et leur passivité et qu'ils construisent une alliance avec tous ceux et toutes celles qui vivent aujourd'hui les conséquences pénibles du resserrement du contrôle de l'information, que ce soit dans les médias, dans le cinéma ou ailleurs. Il faut aussi produire des films d'une qualité exceptionnelle qui confrontent les grandes questions de l'heure. Nous ne gagnons pas la bataille avec les télédiffuseurs si le public ne perçoit pas nos films comme plus pertinents, voire plus urgents, que ce que fait déjà la télévision. ■

*« Imaginerait-on que tous les éditeurs décident que tous les livres seront de 50 pages, en un seul format, rédigés sous une forme identique, dite objective — ton mesuré, présentation de deux positions opposées de préférence, conclusion du genre l'important c'est que le problème soit posé ? Le cinéma documentaire pour sa partie information ou affaires publiques doit se plier à pareille contrainte, dès lors que l'imprimatur de la télévision est nécessaire à l'engagement des organismes d'aide au cinéma (plus exactement au cinéma pour la télévision). »*

*Si la garantie de diffusion à la télévision est indispensable, la télévision doit s'adapter. Elle devrait s'adapter à ses publics multiples, avec un cahier de charges du C.R.T.C. qui stipulerait qu'à quelques reprises chaque semaine des tranches horaires soient consacrées à l'information **autre**, avec un style, un ton, une durée autres, non standardisée, non **capsulée**, présentant des documents qui n'engageraient **que leurs auteurs**, non l'institution, autorisant la polémique. Les télévisions devraient ainsi se procurer statutairement un pourcentage de leurs émissions d'information — sociale, politique, internationale — auprès des indépendants. Par cette fenêtre, la diversité, l'originalité, l'incongru, la contestation pourraient se manifester sans que quelque **terroriste** doive prendre des otages pour avoir accès aux **étranges lucarnes**. »*  
(Alain d'Aix)

Sylvie Groulx

## La relève, quelle relève ?

■ En parcourant la liste des premières

oeuvres réalisées au Québec ces dernières années, je fais deux constatations : la quasi-absence de films documentaires marquants et la présence de films de fiction dont les meilleurs ont été produits sans l'aide de la Société générale du cinéma du Québec et de Téléfilm Canada. Mentionnons **La turlute des années dures, Jacques et Novembre** (appuyé une fois le tournage terminé), **Celui qui voit les heures**.

Actuellement, il semble se faire peu de films vraiment intéressants, personnels, annonçant un souffle nouveau. Ce n'est pas la conséquence du manque de projets originaux. J'ai travaillé des mois à la préparation d'un documentaire sur les jeunes de 20 ans, je sais qu'ils ont des choses à dire et une façon bien à eux de les dire. Alors, comment expliquer la faiblesse de la relève cinématographique, surtout du côté du documentaire ? À mon avis, elle repose principalement sur l'absence de politiques et de programmes incitatifs. Il est paradoxal que la relève soit si faible, alors qu'on a, plus que jamais, des moyens importants pour tourner des films au Québec.

D'une part, les cégeps et universités regorgent d'étudiants en communications. On en refuse par centaines. Jamais les jeunes n'ont été aussi préparés à faire des films. S'ils maîtri-

sent mal l'orthographe et la grammaire, ils se débrouillent fort bien en syntaxe audiovisuelle. Certains films présentés au dernier Festival du film super 8 le confirmaient éloquentement. D'autre part, on n'a jamais eu autant d'argent dans les organismes publics. Sans parler des 133 millions investis indirectement par le biais des abris fiscaux en 1985. Cette année, près de 300 millions seront investis dans l'industrie cinématographique canadienne. Le plus haut taux d'investissement per capita au monde. De tous ces millions, combien de milliers iront aux premières oeuvres ?

À Téléfilm Canada, il n'existe ni programme ni fonds réservé aux premières oeuvres, documentaire ou fiction. Début janvier, le directeur, Peter Pearson, voulait carrément fermer la porte au documentaire. Les pressions extérieures l'ont amené à revoir sa décision.

À la Société générale du cinéma du Québec, il existe un programme d'aide aux premières oeuvres. Il est réservé au long métrage de fiction, ce qui confirme la direction que l'on veut donner à la cinématographie. C'est oublier qu'un cinéma riche et sain doit être diversifié. La Société générale du cinéma du Québec réserve des sommes au documentaire, mais les projets de premières oeuvres y sont reçus comme tous les autres.

Il semble que les gestionnaires du cinéma ne veulent prendre aucun risque et misent sur les valeurs les plus sûres. Les films retenus seront généralement les plus rassurants, les plus faciles à catégoriser, à imaginer aussi, sur lecture de scénario. Pour les documentaires, on exige des scénarios de plus en plus précis, travaillés comme de la fiction.

Et l'Office national du film ? Une sorte de forteresse pratiquement impénétrable pour un jeune sans expérience professionnelle. D'ail-

« Septembre 1985. **Caffè Italia** de Paul Tana fait salle comble le soir de la première à l'Outremont et affiche complet pendant deux mois à l'Autre cinéma.

Novembre 1985. Festival international du film documentaire et du court métrage de Leipzig, R.D.A. Lors de la remise des prix, le président du festival fait remarquer que, depuis 28 ans d'existence du festival, jamais on n'a visionné et sélectionné autant de **longs métrages** documentaires.

Mars 1986. Créteil, France. Les organisatrices du festival convoquent une conférence de presse : il y a cette année en compétition autant de films de fiction que de documentaires, or elles avouent qu'à qualité égale, elles auraient dû programmer deux fois plus de documentaires que de films de fiction.

Avril 1986. Retour au Québec. Cinéma libre m'apprend que depuis ses dix années d'existence **Quel numéro/What number ?** a battu tous les records de vente et de location dans le réseau non commercial, et ce, en moins d'un an de distribution. Record partagé par **Le grand remue-ménage**.

Le public et les cinéastes continuent de faire vivre le documentaire. »  
(Sophie Bissonnette, réalisatrice de **Quel numéro/What number ?**)

leurs, il est intéressant de noter que la moyenne d'âge des réalisateurs de l'Office national du film, d'environ 25 ans dans les années 50, est aujourd'hui de 48 ans. Le plus jeune cinéaste a maintenant 38 ans<sup>(1)</sup>...

En 1978, je coréalisais avec Francine Allaire un premier long métrage documentaire, **Le grand remue-ménage**, avec l'aide du programme d'aide artisanale de l'Office national du film et un investissement de l'Institut québécois du cinéma. Budget total : 63 000 \$. Nous avons soumis un scénario d'une trentaine de pages et produisons le film nous-même, sans expérience. L'équipe en place, prête à prendre des risques, nous avait appuyées, sans même nous demander de trouver le reste du financement. Les investissements de salaires ont comblé la différence. En l'espace d'un an, recherche, tournage et sortie du film étaient choses faites. Le film a connu du succès. D'ailleurs, ce sont, on le sait, les productions documentaires qui obtiennent les plus importants retours sur recettes, au prorata des investissements.

Je n'ai pas encore tourné mon deuxième long métrage. Le dépôt du synopsis remonte à l'été 1983... Refus, réécriture, délais, lenteurs dans les études de dossiers, etc. Pourtant, je suis appuyée par un producteur depuis le début, mon premier film a connu un succès certain, etc. Si je rencontre autant d'obstacles, qu'est-ce que cela doit être pour quelqu'un qui ne connaît pas les rouages du système ? Les structures sont complexes, lourdes, inefficaces. Elles freinent la spontanéité, le goût du risque, l'originalité. Les cinéastes se sentent de plus en plus obligés d'écrire des scénarios qui correspondent aux attentes des organismes investisseurs et il n'en sort rien d'intéressant. On veut minimiser les risques alors que le cinéma, en soi, suppose des risques qu'il faut assumer. On ne peut pas s'attendre à ce que tous les films soient

des réussites, encore moins des succès commerciaux.

J'appelle cela des politiques du découragement. À croire qu'il s'agit de mettre un maximum de bâtons dans les roues pour voir qui va réussir à passer au travers... Une sorte de sélection naturelle. Les plus forts, les vrais, finissent par percer. Le mythe de l'artiste qui doit suer au maximum et qui, par le fait même, fait de meilleurs films persiste.

Des dizaines de millions de dollars sont investis chaque année dans la production cinématographique et on compte encore sur le cinéma *de contrebande* pour assurer l'épanouissement d'une relève. C'est tout à fait injustifié dans un pays où le cinéma est entièrement financé par l'État, où le marché est trop exigu pour permettre une rentabilité économique. Entre-temps, les jeunes ont apprivoisé la vidéoscopie. C'est vraisemblablement de ce côté qu'il faudra se tourner pour faire des découvertes. ■

1. Guy L. Côté, « Chiffres en main », 25 ans de cinéma à l'Office national du film. Février 1985. Office national du film.

« **Caffè Italia** n'est pas tout à fait un documentaire, encore moins une fiction. C'est autre chose : un film métissé, comme ses protagonistes, comme moi-même. C'est aussi un film de famille, un film sur ma famille élargie, les Italiens de Montréal. Mais il ne s'adresse pas qu'à eux : je l'ai fait pour tout le monde.

J'ai essayé de voir le monde dans ce grain de sable que représente ma famille élargie... **To see the world in a grain of sand... and eternity in an hour**, écrivait William Blake. Il y a, dans ces vers, une démarche à suivre que l'on fasse des documentaires ou des fictions. (Paul Tana, réalisateur de **Caffè Italia**, Montréal)



« Tout documentaire peut se tourner en fiction, sauf quand il s'agit de transmettre directement, à l'état brut, sans interprétation des **faits humains**. Si je filme un acteur travaillant dans une usine, même si je choisis une fiction naturaliste, très exigeante au niveau des détails, il y a des oublis, des distorsions et... des amplifications propres au dramatique fictionnel. Par contre si je filme un véritable ouvrier dans une authentique usine, avec un vrai boss qui passe, une horloge réelle, une machine dont le bruit est intacte, je propose au spectateur du **vrai**... un fragment de la vraie vie ! Il est donc observable comme on observe un papillon ou la lave d'un volcan. À partir de ce **vrai**, un sociologue, un historien, un **psy** pourra, **cent ans plus tard**, réfléchir sur notre siècle et trouver des lois qui régissent le sien. Il ne pourra pas le faire sur la séquence de fiction, sinon en analyser la qualité symbolique. Oui, il y a au fond du documentaire, une démarche anthropologique, une volonté de **mise-en-archives**, un testament collectif offert à nos descendants... qui sont irremplaçables !  
(Michel Moreau, **Format cinéma**, décembre 1985)

« On a peur du documentaire. On en a peur parce que l'on peut moins le contrôler et ce, même à la production.

Une équipe de production de documentaire, c'est petit. Une équipe de documentaire solidaire, c'est vif et ça sait se revirer de bord, comme on dit. C'est plus difficile pour 35 techniciens en fiction. Chaque fois que je suis en tournage documentaire, j'ai l'impression que tout peut m'arriver. Je suis sur le qui-vive, intensément. »  
(Michel LaVeaux, président du S.T.C.Q.)

Yves Langlois

## Le documentaire vidéo ou la nostalgie de la claquette

■ « Le documentaire n'aura bientôt plus sa raison d'être. » « La vidéo est d'être, une atteinte dont est victime le cinéma. » Ces affirmations ont des points en commun. Elles sont toutes deux aberrantes et l'une comme l'autre a été préférée et rabâchée depuis quelques mois dans les corridors des cinémas québécois et canadien. Elles reflètent l'image, heureusement moins répandue qu'on ne le pense, d'une fermeture totale face aux besoins de celui à qui, théoriquement, s'adressent nos films : le public.

Le documentaire demeure le moyen privilégié par lequel la population peut s'ouvrir couramment au monde, via un autre biais que celui de la catastrophe quotidienne. Poser la question de sa survie en termes de rentabilité équivaut à nier cette réalité. C'est pourtant le point de vue que tendent à prendre les bailleurs de fonds en cherchant, non sans raison, des moyens de sortir notre cinéma de son ghetto actuel.

La pertinence du documentaire ne saurait être mise en question. Par contre, que sa forme évolue et se diversifie, c'est non seulement souhaitable, mais essentiel. Depuis l'abandon des courts métrages documentaires en première partie des représentations cinématographiques en salle, leurs principaux

débouchés sont, avouons-le, les groupes restreints et la télévision. Dans ces circonstances, le support le plus souvent adéquat est la bande magnétoscopique. L'époque où l'on annonçait : « On va faire un film sur tel ou tel sujet » est révolue. La question se pose maintenant de la façon suivante : « On a tel ou tel sujet à traiter pour tel ou tel public, quel sera le médium le plus approprié ? »

Que certains restent accrochés à la première formule est bien compréhensible puisqu'ils n'ont rien connu d'autre. Par contre, qu'ils utilisent des arguments comme *l'absence de recherche et de raffinement dans la production vidéo* démontre leur ignorance du médium. Le raffinement et la valeur artistique d'un produit dépendent plus des créateurs que de leurs outils.

Évidemment, tout ne peut se faire avec le même outil et en les multipliant, on multiplie aussi ses possibilités. À cet égard, le cinéma documentaire a gagné à découvrir la vidéo. La souplesse et la collégialité des équipes de travail en vidéo ont contribué à démocratiser et à déformaliser la production, et ce, au grand dam de certains cinéastes dont l'autorité dépendait plus du protocole que du respect. Par ailleurs, les longs tournages sans interruption permettent de profiter pleinement de certains moments privilégiés. Le silence et la flexibilité des appareils, le son synchrone en simple système, la possibilité de visionner immédiatement et sur place, les coûts plus bas, les délais plus courts au montage, ne sont que quelques facteurs qui caractérisent la vidéographie. Bien sûr, elle existe la fameuse texture suave et veloutée de la pellicule film que chacun savoure avec délice, surtout depuis l'avènement de ladite vidéo frette et blanche comme un lavabo. Dans plusieurs cas, j'en conviens, l'émulsion est de rigueur. Mais je commence à trouver que cette salade est trop souvent servie par quelques cinéas-

tes qui, de toute façon, se balladent avec un sun gun sur le top de leur vieille CP 16 alors que, depuis belle lurette, plusieurs vidéastes créent des set up d'éclairage par zones très soignés.

Par ailleurs, certains prétendent que le coût d'une journée de montage vidéo correspond au coût d'une semaine de montage en film. Cette confusion vient du fait qu'on compare le montage de la copie de travail en film au montage de la copie finale en vidéo. Malheureusement, plusieurs cinéastes, nouvellement initiés à la vidéo, ignorent la différence et paient des fortunes pour rien. En fait, si l'on compare le coût de location d'une table de prémontage simple en vidéo léger à celui d'une Steenbeck, la vidéo y gagne et de beaucoup. Ensuite, si l'on compare le montage final en vidéo au montage négatif en film, les coûts sont semblables.

Au fond, la vidéo n'a pas de réel problème. Ceux qui en font depuis 15 ans savent pertinemment qu'elle ne s'est jamais si bien portée. Si l'on entend soudain parler des problèmes de la vidéo, c'est que l'on parle en réalité des problèmes d'adaptation à la vidéographie que vivent un certain nombre de documentaristes pour qui le recyclage est pénible. Ce qui n'arrange pas les choses, c'est que, souvent, ils essaient de faire du film avec la vidéo. Trop peu de cinéastes envisagent la vidéo comme un terrain d'exploration fer-

tile et prometteur. Ceux qui l'ont fait ne l'ont pas regretté.

Bien sûr, elle existe la fameuse texture suave et veloutée de la pellicule film que chacun savoure avec délice, surtout depuis l'avènement de ladite vidéo *frette et blanche comme un lavabo*. Dans plusieurs cas, j'en conviens, l'émulsion est de rigueur. Mais je commence à trouver que cette salade est trop souvent servie par quelques cinéastes qui, de toute façon, se balladent avec un *sun gun* sur le top de leur vieille CP 16 alors que, depuis belle lurette, plusieurs vidéastes créent des set up d'éclairage par zones très soignés.

Quant à ceux qui considèrent la production cinématographique comme un rituel religieux et qui craignent d'y perdre *le mystère, la magie et l'envoûtement organique*, ils se rappelleront que Gutenberg, à son époque, avait également frustré bien des scribes. En tant que graphologue amateur, laissez-moi vous dire que le *glissement progressif vers l'imprimerie* a dû être assez raide à digérer.

Quant à la sacro-sainte litanie mille fois récitée : « Silence, moteur, claquette, clap, action, coupez ! » rassurons-nous, les adeptes de la secte vidéographique en ont gardé l'essentiel. À peine ont-ils retiré l'onomatopée, le son, — que dis-je —, le mantra, désormais désuet mais ô combien symbolique : « Clap ! » ■

« Alors qu'il y a 10 ans les vidéastes pionnières produisaient presque exclusivement des documentaires, aujourd'hui la primauté est davantage accordée à la fiction et à l'expérimental. Le dernier festival des **filles des vues** organisé par Vidéo Femmes à Québec à la mi-mars illustre avec acuité cette situation. Cette année, parmi les productions québécoises, il ne figurait à la programmation qu'un seul vidéo documentaire. Ce désintérêt croissant de femmes vidéastes travaillant hors des cadres institutionnels face à la production de documentaires et plus spécifiquement de documentaires traitant de la situation des femmes m'inquiète sérieusement. Je suis une de celles qui croit encore que la vidéo, de par son mode de diffusion, peut servir d'outil d'intervention sociale. À ce titre, je pense que le documentaire demeure une forme privilégiée pour rendre compte non seulement des réalités des femmes mais aussi de leur point de vue sur la société. Aussi longtemps que cette réalité sera occultée, il y a aura nécessité de donner la parole aux premières concernées. »  
(Irène Demczuk, co-réalisatrice de *Pour qui tourne la roue ?*, 1983 et de *On voulait pas des miracles...*, 1985)

