

Entretien avec Diane Maroger
**Le cinéma pour confronter les
non-dits**

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique, pour citer cet article :

Entretien avec Diane Maroger, « Le cinéma pour confronter les non-dits », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1^{er} juillet 2026, URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/maroger/>

Éditeur :

Association Images secondes
<http://imagessecondes.fr>

Entretien avec Diane Maroger

Le cinéma pour confronter les non-dits

Diane Maroger est associée chez DECIA FILMS, chargée du développement artistique. Diplômée de la FÉMIS, elle est d'abord cheffe monteuse de documentaires pour la télévision (Arte, France TV, RTBF), de films primés en festivals et de courts-métrages d'art. Elle réalise en 2002 *Maternité interdite*, un documentaire coproduit et diffusé par France 3 (Clé d'Or du Festival de Lorquin). En 2003, elle fonde, avec un collectif d'artistes en situation de handicap, le Festival « RETOUR D'IMAGE », premier en France à nourrir une réflexion innovante sur les représentations du handicap au cinéma. L'accessibilité des œuvres et l'échange avec une diversité d'audiences, notamment les professionnels du film et le jeune public, y sont fondamentaux. Elle est nommée Chevalier de l'ordre national du Mérite en 2017 pour ses contributions au cadre légal de l'accessibilité du secteur cinématographique. Elle écrit et développe actuellement plusieurs projets artistiques personnels. Une sélection de ses travaux vidéo dont il est question dans cet entretien est à découvrir du 3 avril au 13 septembre 2026 au Palais de Tokyo (Paris), lors de la saison Normes corps, dans l'exposition « [Cheryl Marie Wade Reine mère des nouveaux](#) ».

Pourriez-vous nous raconter vos débuts en tant que réalisatrice et l'origine de votre premier projet documentaire ?

Je suis née avec la maladie des os de verre, et j'ai très jeune été portée vers les arts. Je vivais davantage ma petite taille comme un handicap que mes problèmes de motricité, et je me suis interrogée, de manière très solitaire au départ, sur le regard porté sur la différence dans les films et dans le milieu du cinéma, en particulier en ce qui concerne le corps féminin objectivé par le regard masculin. La première fois que j'ai voulu m'exprimer à ce sujet, c'était à la fin de mes études à la FÉMIS. J'avais conçu un projet de fin d'études très personnel qui a été refusé par le comité d'évaluation, mais pas à cause de son contenu. D'une part, mon projet impliquait autant de tournage que de montage – or j'étais en département montage. D'autre part, il s'agissait de travailler sur le champ contre-champ avec un ami coréalisateur valide. Chacun allait filmer son champ depuis sa hauteur de regard, puis je montrais nos plans avec des plans tirés de films de fiction célèbres montrant des couples normés en champ-contrechamp. J'imaginais un dialogue-poème sur le face à face, la rencontre homme-femme dont je serais l'une des protagonistes, avec ma hauteur de regard différente. Le jury a refusé ce dispositif parce que cet ami était déjà diplômé de l'IDHEC et que cela introduisait un regard professionnel dans l'équation. Mais, dès lors, j'ai su que ce que j'avais à faire et à montrer était unique. Mon besoin d'interroger la norme était posé. Aujourd'hui, le regard situé notamment des artistes en situation de handicap est de plus en plus perçu dans les écoles d'art comme nécessaire, mais dans les années 1980-1990 aucun enseignant d'art ne m'a accompagnée pour mener ce type de recherches.

Après la FÉMIS, j'ai travaillé 3 ans non-stop comme monteuse pour devenir autonome financièrement, sans concevoir de projet de film. Je trouvais la pratique du montage plus intéressante en documentaire qu'en fiction, car on construit le récit. À l'époque, la FÉMIS était davantage tournée vers la fiction.

Entre deux montages, je lisais des livres de *Disability Studies* que me procuraient des amis chercheurs aux États-Unis, à la croisée des champs de la culture et du handicap. Et je suis tombée sur les textes incroyables de la poétesse Cheryl Marie Wade dans le *Disability Studies Reader* de Lennard Davis¹. Ce livre m'a fait prendre conscience de l'existence de toute une communauté d'artistes travaillant déjà de la manière dont j'avais besoin de le faire. Je ne trouvais pas de référence équivalente en France. En Europe, je connaissais le travail du cinéaste Stephen Dwoskin que j'avais découvert avant mes études, grâce à *L'Écran handicapé* (un numéro de *Cinémaction*)².

Au cours de ce travail de documentation personnelle, des personnages potentiels pour un film me sont apparus. Il s'agissait de femmes qui brisaient des tabous : déformations du corps, désir, sexe, peur... Je faisais partie de l'Association des cinéastes documentaristes (ADDOC) dans laquelle plusieurs auteurs faisaient des films de création très intimes (le journal filmé de Dominique Cabrera *Demain et encore demain*, par exemple). Je voulais filmer l'expérience de révélation à elle-même d'une femme handicapée lorsqu'elle rencontre des femmes qui ont défriché le terrain, en participant au champ littéraire des *Disability Studies* ou au courant artistique de la « Crip Culture ». J'ai obtenu l'Aide à l'écriture du CNC et pu développer avec un producteur le projet d'un road-movie documentaire qui s'est alors appelé *Du côté des femmes invisibles, voyages dédiés à une enfant*.

¹ Lennard Davis, *Disability Studies Reader*, Londres, Routledge, 1^{ère} édition, 1997

² Olga Béhar (dir.), *L'Écran handicapé*, Collection *Cinémaction*, n° 27, Condé-sur-Noireau, Éd. Charles Cordet, 1984.

Pourriez-vous justement nous expliquer ce projet qui vous a finalement amenée à filmer sur deux continents ?

Avec l'appui du CNC et de ce producteur qui travaillait principalement avec France Télévisions, je suis partie en repérages sur la côte Ouest des États-Unis, à Berkeley, berceau du mouvement des droits civiques des personnes handicapées, pour rencontrer des femmes dont j'avais lu les textes, et qui en étaient venues à faire de leur handicap un matériau pour leur art. Ces femmes incarnaient des questions très difficiles à regarder pour la majorité, mais pas pour moi ! J'avais une faim énorme de les regarder. Ayant grandi dans une famille où tout le monde était valide et grand, j'avais manqué de ce que l'on appelle des « role models ». Je me positionnais donc entre l'Europe et les États-Unis, comme une passeuse.



Figure 1. Diane Maroger et Cheryl Marie Wade en 2000. Image : Sylvia Calle.

J'ai surtout filmé Cheryl Marie Wade (1948-2013), poétesse américaine en fauteuil roulant qui performait des poèmes à la fois parlés et chantés, en jouant de son corps et en détaillant ses sensations. Parallèlement je suivais le parcours d'une jeune doctorante grecque – Joana – venue étudier aux États-Unis pour chercher une liberté qu'elle ne pouvait pas avoir en vivant en Europe. Je voulais montrer pourquoi elle ne pouvait pas l'avoir. Le fait qu'elle soit grecque n'était pas anodin. Je suis moi-même d'origine grecque par ma mère, et j'avais, comme Joana, conscience que dans ce pays, les personnes handicapées, on les cachait (dans les années 1970-1980), puis elles se cachaient ou vivaient de mendicité. On était donc plus proches de *Los Olvidados* de Buñuel que du cinéma français... Je suis donc allée filmer Joana lors de son mariage en Grèce. Mon film-voyage opérait un mouvement d'Est en Ouest, entre l'Europe et les États-Unis. Le chemin vers l'Ouest de Joana (qui s'était installée en Californie) devait être mis en perspective lors de son retour dans sa famille pour ce mariage. Or le film s'est arrêté là car les parents de Joana ont eu peur de moi (porteuse d'un handicap visible) filmant avec une équipe cet événement. Ils avaient engagé le photographe du village qui filmait tous les mariages. Ils ont refusé le fait que nous prenions Joana pour sujet, pour un vrai film, aux yeux de leur communauté. Joana a dû accepter le refus de son père. Je n'avais plus mon personnage : elle était tellement gênée qu'on a eu du mal à se retrouver ensuite.

Il y aurait pu y avoir une autre fin : les photos prises pendant le mariage par une photographe grecque, Io Paschou, qui était mon assistante sur le tournage. Mais Io a fait des photos à partir de ce qu'elle cherchait, elle. Et là c'est toute la question de qui tient l'appareil. À mes yeux, par ses choix de

contraste et de cadre, elle cherchait à montrer quelque chose de monstrueux. Elle ne s'en rendait certainement pas compte, mais il s'en dégageait une fascination fellinienne pour le corps déformé. Ses images sont réussies à ce titre. Sur ces photos, Joana semblait très isolée, sans personne autour d'elle. Il est vrai que le mariage en lui-même était étrange, ce n'était pas seulement dans le regard de la photographe. Je pense que j'aurais filmé ce couple autrement, pour révéler ce qui, dans le dispositif du mariage, menait à cela. En tout cas, si j'avais monté ces photographies dans le film, il aurait fallu que je passe du temps à les analyser et à les déconstruire.

À mon retour, Nelly, un autre personnage du film que l'on devait voir au début du voyage, a aussi eu besoin de se retirer du projet. Elle avait la même maladie que moi mais vingt ans de plus, et venait d'un milieu populaire. Son histoire m'intéressait car elle avait beaucoup « guinché » à Paris dans les années 1950. Son expérience d'avoir eu un corps différent de la norme dans les bals à cette époque était très différente de la mienne. Après avoir attendu que le film se fasse pendant deux ans, le temps qu'une chaîne de télé dise oui, elle ne pouvait plus se projeter dans un tournage qui lui demanderait de l'énergie. Aujourd'hui la communauté a théorisé le « crip time » comme une temporalité souple, des temps de travail négociables permettant le care collectif³ – ce que je trouve très intéressant. Mais je ne disposais pas de telles ressources à l'époque et, concernant Nelly, le retrait fut définitif. En perdant ces deux personnages, mais surtout pour des raisons de production, j'ai dû arrêter le film.

Même si, en termes de production, le projet a été abandonné pendant 25 ans, les archives qu'il a générées jouent-elles encore un rôle pour vous aujourd'hui ?

Oui. Ma démarche pour ce film accomplie entre 1998 (repérages) et 2000 (derniers tournages) m'a permis de rapporter des dizaines d'heures de rushs qu'actuellement je revisite en vue d'un projet d'exposition avec Lucie Camous⁴ et Étienne Chosson de Crashroom⁵. Ces jeunes curateurs font un travail remarquable pour rendre visibles les artistes du courant « crip »⁶ dans les centres d'art contemporain français et les écoles d'art. Avec eux, une exposition se prépare pour 2026 au Palais de Tokyo, dont mes rushs tournés avec la poétesse Cheryl Marie Wade seront partie intégrante.

Quand *Du côté des femmes invisibles* s'interrompt, un autre projet se profile, non ?

En développant *Du côté des femmes invisibles*, je faisais des recherches en France, auprès d'une association qui s'appelait Réponses Initiative Femmes Handicapées (RIFH). Dans cette association, j'ai rencontré des femmes avec qui réfléchir, qui provenaient d'origines sociales très différentes.

Lors d'une table ronde organisée par RIFH, on a abordé la question de la vie affective et de l'intimité en institution. Une femme a témoigné de la stérilisation forcée qu'elle avait subie à l'issue de sa scolarité en institution, car elle était en couple avec un garçon rencontré là-bas et ils voulaient se

³ Voir Élaina Gauthier-Mamari, « MedHums 101: What is Crip Time ? », *Polyphony*, 24 janvier 2024. Consultable en ligne :

<https://thepolyphony.org/2024/01/26/medhums-101-what-is-crip-time/>, dernière date de consultation : 11 janvier 2026.

⁴ Voir Lucie Camous, « Ostensible », consultable en ligne : <https://luciecamous.com/ostensible/>, dernière consultation : 11 janvier 2026 ; et https://linktr.ee/ostensible_collectif, dernière consultation : 11 janvier 2026.

⁵ Voir « Crashroom », consultable en ligne : <https://crashroom.ooo>, dernière date de consultation : 11 janvier 2026.

⁶ Contraction du terme anglais « cripple », signifiant infirme, estropié, dont l'emploi est revendiqué dans la communauté des personnes handicapées de façon militante, pour opérer un retournement de stigmatisme.

marier. Je me suis rapprochée d'elle. À ce moment-là, on commençait à m'identifier comme réalisatrice de documentaires sur les femmes en situation de handicap puisque, pour mon projet entre Europe et États-Unis, j'avais fait des repérages et rencontré une parlementaire européenne en fauteuil roulant de la communauté lesbienne. Un jour, cette femme me téléphone pour me faire part d'un appel à projets de la Communauté européenne, ouvert uniquement aux réalisateurs en situation de handicap, afin d'alerter sur la violence à l'égard des personnes handicapées. Comme je venais de rencontrer ce couple qui avait abordé la question très taboue de la stérilisation, je leur ai proposé de témoigner dans ce cadre. C'est ainsi que j'ai réalisé le court-métrage *Maternité interdite* (1999)⁷. Le jury de la Communauté européenne était présidé par Stephen Dwoskin et j'ai été lauréate du prix. J'avais beaucoup travaillé avec le couple en amont sur la prise de parole. L'image du couple était composée comme un tableau, dans la volonté de montrer des corps qui s'expriment, avec une parole difficile. Leurs visages étaient décadrés car ils avaient posé l'anonymat comme condition pour témoigner. Je les ai amenés vers des questions telles que : songe-t-on à porter plainte dans ce genre de situation ? Il y avait une vraie douleur dans la parole, la voix peinait à sortir car les parents de la jeune femme avaient été impliqués dans cet acte. Je pense que dans ce film, le hors-champ est puissant. C'est ce regard et l'environnement validiste qui pesaient très lourd.



Figures 2 et 3. Captures d'écran du court métrage *Wounded Wombs* (2000)

Grâce au prix remporté et à l'intérêt de France 3, j'ai pu écrire un projet de moyen métrage documentaire centré sur l'émancipation de ce couple. J'ai filmé leur trajectoire pendant un an. À partir de là, ils ont pu prendre leur envol.

***Maternité interdite*⁸ et *Du côté des femmes invisibles* sont finalement des projets en dialogue puisqu'ils parlent tous les deux de la sexualité des femmes handicapées de manière totalement différente. Alors que *Du côté des femmes invisibles* est explicite, des femmes y parlent de plaisir et d'érotisme, *Maternité interdite* parle de son invisibilisation, du tabou. Quel regard ? Quelles images ?**

Le titre de mon premier projet, *Du côté des femmes invisibles, voyages dédiés à une enfant*, me posait question parce qu'il était difficile de dire si ces femmes étaient trop visibles ou invisibles. Quand on

⁷ *Maternité interdite* (Wounded Wombs), Diane Maroger, 15'36, 1999. Visible en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=6PBXVFKS-N8&t=27s>, dernière date de consultation : 11 janvier 2026.

⁸ *Maternité interdite* (Wounded Wombs), Diane Maroger, Aténaise, INA, France 3, 53', 2003. Partie 1 de *Maternité interdite* visible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Vpimllkn1zQ/>, dernière date de consultation : 11 janvier 2026. Partie 2 de *Maternité interdite* visible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UGxQA-XhIkY&t=50s>, dernière date de consultation : 11 janvier 2026.

est soi-même femme et handicapée, on est en réalité invisible aux yeux de potentiels partenaires amoureux valides parce qu'on est trop visible. Ça, c'était quelque chose de super important dans ma propre prise de conscience, à l'origine de mon besoin de faire un film : pourquoi ce qui est trop visible est si difficile à regarder chez une femme ? J'ai ainsi louvoyé entre un titre français qui mettait en avant l'invisible et un qui mettait en avant le visible, puisque le titre anglais était *Visible Women*... La question de la sexualité des femmes handicapées, le fait que nous soyons désirantes, était à ce moment-là totalement in-regardable pour le grand public. Pour moi, la traiter était essentiel parce qu'invisibiliser, c'était nier.

Pour *Maternité interdite*, la productrice Sophie Salbot, d'Athénaïse (qui a produit le documentaire *Koji Inoue, photographe au-delà des signes* réalisé par Brigitte Lemaine et récemment, *Nous* d'Alice Diop), s'est imposée comme une évidence car elle comprenait que les enjeux liés au corps handicapé sont similaires aux enjeux du corps colonisé. On nous a longtemps empêché de nous auto-représenter, des « experts » (médecins, parents, célébrités) ont toujours pris la parole ou agi sur notre corps, à notre place... Sophie percevait ce que je voulais faire et je savais qu'elle serait tout le temps de mon côté. Expliquer verbalement comment filmer les corps *handi* a toujours été délicat pour moi. J'arrivais à dire ce que je voulais au son (c'était avant ma perte d'audition) alors que l'image, comme je tournais parfois moi-même avec une petite caméra et dessinais, il m'était plus difficile de la confier à un tiers, de lui faire confiance. En effet, quand on regarde comment sont filmées les femmes en situation de handicap au cinéma ou à la télévision par des valides, les angles de vue sont souvent déformants, augmentant le handicap, mettant en avant leurs accessoires (roues des fauteuils, par exemple). Cette manière de regarder totalement validiste me mettait hors de moi depuis l'enfance. J'ai eu la chance d'avoir une très bonne cheffe opératrice (Claire Bailly Dubois) pour ce film : la lumière était juste, il y avait une harmonie dans l'image... Elle a su donner toute leur place aux personnes dans ce film très pudique. J'ai aussi filmé seule quelques scènes où l'on voit à quel point Nathalie, le personnage principal, s'accrochait à mes yeux – et j'aime que ce lien intime et fort soit dans le film, mais je n'aurais pas pu tout filmer, devant être entièrement présente pour les personnes filmées, sans technique entre nous, pour les encourager. Je suis donc très heureuse de ces collaborations.

Nous avons pu montrer ce qui enferme le corps handicapé, notamment l'institution et ses technologies pour redresser le corps, tout en cadrant les premiers concernés exactement comme je le voulais. Et un an plus tard, je me suis lancée dans la programmation de films dans le cadre de Retour d'image.

Justement, pourriez-vous nous parler de Retour d'image, que vous avez fondé ?

Il n'existait pas en France d'espace d'échange sur le regard que le cinéma porte sur le corps handicapé, ni pour remettre en question nos représentations collectivement. En créer un me semblait aussi nécessaire que faire mes propres films. L'idée m'est donc venue d'un festival qui se fonderait sur les regards situés des personnes concernées (le terme « anti-validiste » n'existait pas encore en français) et sur une véritable exigence artistique, cinéphile. Il y avait certes un Festival du court métrage sur le handicap, mais il était projeté dans un salon de vente de matériel pour les personnes handicapées ! Cela ne correspondait pas du tout à mon projet. Il fallait que notre festival soit accueilli dans les lieux culturels de prestige et que la question de l'image du handicap au cinéma soit reconnue par les historiens, les critiques francophones, comme une thématique à part entière. J'ai eu l'opportunité de le réaliser à l'occasion de l'Année européenne des personnes handicapées, en 2003 – année qui a marqué le début d'une prise de conscience, qui donna ensuite lieu à la loi de 2005.

La France devait montrer que des lieux culturels s'étaient rendus accessibles. Parmi eux, des cinémas qui avaient travaillé dans ce sens voulaient valoriser leurs efforts en étant partenaires du projet. Ce fut le cas du MK2 Bibliothèque et des 400 coups à Angers.

Nous avons mis sur pied un comité de visionnage constitué de professionnels et d'étudiants à 80 % concernés, tous cinéphiles, en association artistique avec, notamment, « La Compagnie du 3ème œil », une troupe d'acteurs pour certains handicapés, dirigée par Bruno Netter. Cet acteur de théâtre respecté, après avoir perdu la vue, s'était attaché à subvertir les représentations classiques du handicap en confiant des projets à de grands metteurs en scène. Sa troupe était constituée d'artistes au parcours auto-déterminé, sans lien avec les ESAT artistiques (des structures spécialisées dirigées par des professionnels valides qui émergeaient à l'époque). Des critiques de cinéma qui comprenaient le projet nous ont aussi conseillé des films. On avait deux ressources importantes : le London Disability Film Festival organisé avec le British Film Institute, et l'ouvrage sur le handicap dans le cinéma Hollywoodien de Martin Norden *The Cinema of Isolation*⁹. Au bout d'un an de visionnage, de recherches et de réflexion, la sélection comprenait une trentaine de longs métrages du patrimoine international, des films récents ou inédits, et des courts-métrages issus de la « Crip Culture » – produits et réalisés par des artistes se revendiquant handicapés, contestant la norme établie. Le budget pour montrer cette programmation en salle fut très conséquent car il était essentiel de mettre en place des dispositifs d'accessibilité pour chaque film, afin que les spectateurs en situation de handicap soient nombreux dans la salle et s'expriment lors des débats suite aux projections. L'équipe d'audiodescripteurs était pilotée par une artiste non voyante, une première en France. La rédaction du catalogue a également conduit l'équipe à réfléchir aux termes utilisés pour résumer et commenter les films sans validisme. « Retour d'image » a créé une charte qui mettait en valeur l'importance d'une communication qui ne véhicule pas les modèles médical ou charitable du handicap encore prédominants à l'époque dans le journalisme de cinéma. Le catalogue du premier festival en 2003 intitulé « Une rétrospective critique » est, je pense, exemplaire¹⁰.

Par la suite, Retour d'image, devenu une association cinéma et handicap, a produit trois éditions éponymes, en 2005, en 2007 à la Cité des Sciences, et en 2010 dans plusieurs cinémas. En 2012, nous avons produit un festival national, voulu par les ministères des Affaires sociales et de la Culture – le festival Un Autre Regard. Dans ce cadre, une journée professionnelle sur l'accessibilité du cinéma réunissait des décideurs de l'industrie du cinéma et des représentants d'associations, auteurs concernés, etc. Ces rencontres, qui ont été filmées, ont constitué un fonds d'images à l'origine de la création du centre de ressources de Retour d'image, qui met à disposition en open source 30 vidéos pédagogiques sur l'accessibilité au cinéma.

Quels sont vos projets aujourd'hui ?

Après 15 années consacrées à Retour d'image, je suis devenue associée d'une société de production (Decia Films, fondée par David Rosier) où j'ai développé des projets de documentaire et de fiction. Cette année, je me réserve du temps pour travailler sur des projets personnels filmiques et d'écriture, notamment l'exposition citée plus haut, qui ouvrira au Palais de Tokyo en avril 2026 : « La dernière performance de la reine-mère des noueux ».

Je m'occupe aussi du Fonds pour la Réussite et l'Inclusion Dans les Arts (F.R.I.D.A) qui a pour vocation de soutenir les jeunes en situation de handicap engagé.e.s dans des études d'art longues afin de se professionnaliser, notamment dans le cinéma.

⁹ Martin Norden, *The Cinema of Isolation, A History of Disability In Hollywood Films*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994

¹⁰ Programme Retour d'image, édition 2003, consultable en ligne : https://retourimage.eu/wp-content/uploads/2012/09/Festival_retour_d_image_2003_programme.pdf, dernière consultation : 11 janvier 2026.

L'inclusion scolaire et la dissémination des *Disability Studies* ont fait émerger une nouvelle génération d'artistes contemporain.e.s au regard situé, qui travaillent à partir de leur expérience du handicap. Une remarquable exposition les a rassemblés au Centre Régional d'Art Contemporain d'Occitanie d'octobre 2024 à janvier 2025. Sa curatrice, Lucie Camous, est elle-même concernée. La presse d'art a été réceptive. On voit que les lignes bougent. À mon sens, la société a besoin des apports de tels artistes car le handicap et la maladie sont plus présents lorsque l'environnement et le climat social se dégradent. Les questions de vulnérabilité des corps, d'écologie et de soin sont intrinsèquement liées. Je réfléchis aussi à un projet de résidence accessible pour permettre à des artistes d'y travailler.