



POISON

UN FILM DE TODD HAYNES

VERSION RESTAURÉE 4K

positif

SDFI
production

KNC

KILLER
FILMS

STUDIO TFI

Les Acacias

BUBBLE
production

avec le soutien de
CHANEL

Transgressifs et étranges, les deux premiers longs métrages de Todd Haynes n'ont jamais été remontrés dans les salles françaises depuis leurs premières sorties dans les années 90. Enfin restaurés en 4K, ce sont les débuts d'un des cinéastes américains les plus importants de sa génération que l'on peut enfin revoir dans toute leur singularité.

ENTRETIENS AVEC TODD HAYNES

PAR AMÉLIE GALLI ET JUDITH REVAULT D'ALLONNES, *TODD HAYNES : CHIMÈRES AMÉRICAINES*, DE L'INCIDENCE ÉDITEUR, 2023



POISON

Poison est votre premier long métrage, après *Superstar*. Il s'inspire des romans de Jean Genet, principalement du *Miracle de la rose*, tiré de ses années passées à la colonie de Mettray et en prison. Il comporte trois récits et trois genres entremêlés : le « documentaire » d'abord, retraçant l'histoire d'un jeune garçon maltraité qui tue son père. Vient ensuite l'horreur, avec la partie en noir et blanc sur le scientifique et la potion qu'il boit par erreur, propageant partout la maladie qu'il contracte. Puis il y a la partie film de prison, plus directement expérimentale. C'est une structure complexe. Comment vous est venue l'idée de ces trois niveaux et quelle en a été la mise en place ?

La liberté créative dont témoigne le projet tient à la forte réaction qu'a suscitée *Superstar*. J'avais fait *Superstar* dans l'idée qu'il serait apprécié, au mieux, par un petit public d'amateurs de cinéma expérimental. Mais *Superstar* a reçu un accueil bien plus large, ce qui m'a convaincu que le public était mûr pour des récits sophistiqués d'un point de vue formel et stylistique, qu'il pouvait sauter d'un genre à l'autre – de la biographie d'une star à des passages pseudo-documentaires, en passant par des montages expérimentaux plus subjectifs. J'étais impressionné par cette souplesse du rapport à la narration que j'avais sous-estimée et que j'ai eu envie d'explorer davantage.

Bien sûr, tout dans *Poison* et *Safe* est inspiré du SIDA. Au moment de *Poison* en particulier, je percevais une peur panique au sein de la communauté gay, propagée par les médias de masse – une très grande peur, une honte d'être assimilé à une minorité menaçante ainsi qu'une culpabilité grandissante,



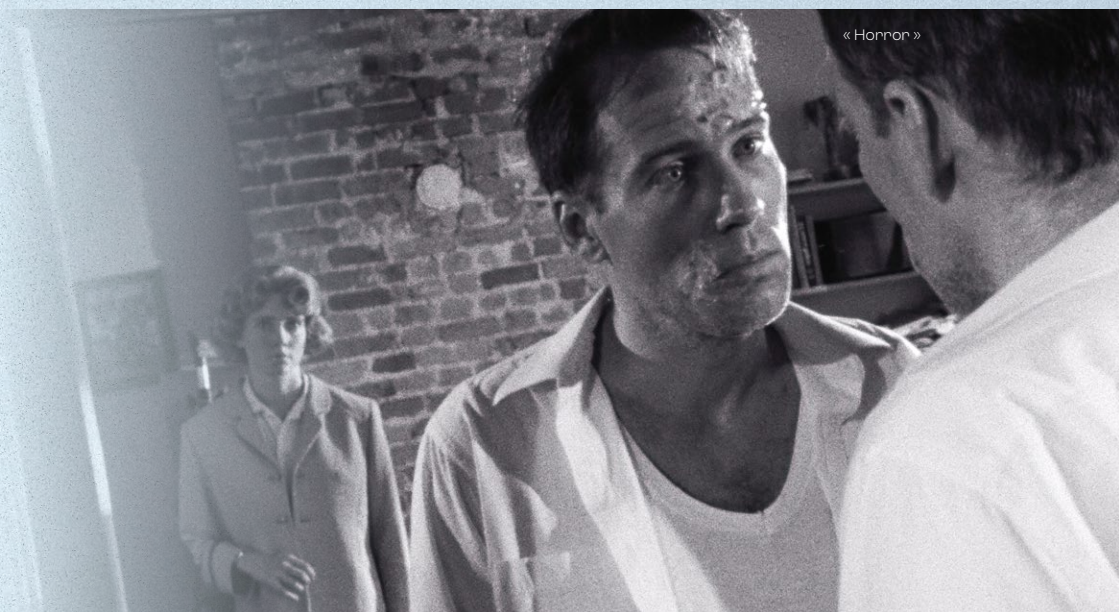
concernant notamment l'exploration sexuelle qui a caractérisé les années 1970. Les gays étaient stigmatisés en même temps que leur mode de vie. La promiscuité de la communauté était constamment au cœur des débats, la fermeture des bains, le sexe dans l'espace public. Cette panique était inévitablement intériorisée par les personnes homosexuelles qui se trouvaient à ce moment-là au cœur d'une épidémie destructrice, terrifiante et mortelle qui ravageait les villes et décimait les populations.

Je me suis dit qu'un film pouvait être un acte de résistance, qu'il pouvait rappeler le rôle que le mode de vie gay avait toujours tenu en défiant les normes sociales. Avec tout cela à l'esprit, j'ai pensé à Jean Genet — il n'y avait pas d'artiste plus saisissant et intrépide que lui. Bien qu'il ait été une figure éminemment politique, la radicalité de son travail révélait aussi une puissance poétique. Il incarnait un projet symbolique qui entendait inverser les notions de perversité et de sacralité, défendre la marginalité intrinsèque de l'homosexualité et son refus de toute assimilation ou de toute acceptation. Il s'agissait pour lui

de retourner la situation en méprisant à son tour la société, comme la société l'avait méprisé dès son plus jeune âge, en affirmant : « Oui, je suis un criminel. Oui, je suis homosexuel ».

Je voulais que ces éléments se nourrissent les uns les autres, avec le sentiment de marginalité comme fil d'Ariane de ces trois histoires entrelacées. La partie intitulée « Homo » était l'évocation la plus directe de l'univers de Genet, principalement inspirée du *Miracle de la rose*. J'étais très conscient des grilles de lecture qui étaient les miennes, que ma version de Genet serait celle d'un pur produit américain de la Côte californienne. Je vivais alors à New York, au plus fort d'une crise sanitaire majeure. Ma relecture de Genet se devait de rendre compte de ma propre expérience. Je ne pouvais pas parler à la place de Genet, mais je pouvais puiser dans son énergie et sa puissance.

Une partie du segment « Héros » ainsi que le personnage du petit garçon nommé Richie proviennent de choses que Genet avait écrites dans *L'Enfant criminel* et d'histoires issues de sa propre enfance — il y a aussi des éléments tirés de la mienne. Ce qui m'intéressait beaucoup avec ce petit garçon, c'est que de bien des façons, il désirait et provoquait la punition corporelle



qu'il recevait. Il voulait que d'autres garçons lui donnent la fessée. Il élaborait des scénarios dans lesquels il finissait par être puni physiquement. Toutes ces manières par lesquelles il perturbait les normes qui l'entouraient bouleversaient sa petite société, son petit monde de la banlieue américaine.

Et bien sûr, la partie « Horror » s'inspire des films d'horreur de série B – et des films « psychotroniques » des années 1960 – tels que *L'Horrible Cas du Docteur X* (*X: The Man With the X-Ray Eyes*, Roger Corman, 1963) et *Le Carnaval des âmes* (*Carnival of Souls*, Herk Harvey, 1962). Il s'agissait d'y refléter le plus directement possible la panique qui se cachait derrière la façon de représenter les marginaux pendant les années SIDA. Le discours final du médecin adressé à la foule avant qu'il ne saute du balcon est également inspiré de Genet, ainsi que le clochard fou qui entend les anges péter au plafond – en plus des citations directes qui jalonnent le film de façon poignante.

... Notamment les citations qui ouvrent et ferment *Poison*.

Oui, ces passages soulignent ce que l'on ressent lorsque l'on est maintenu à l'écart – y compris de son propre désir –, lorsque l'on se sent rejeté ou que l'on ne sait pas comment interpréter les réactions de l'autre, lorsque l'on est rendu vulnérable et fragile, mais qu'au final, on trouve la force, le désir d'affirmer sa marginalité et de défendre sa différence, son étrangeté, ses perversions. *Poison* est également le fruit de libertés et de moyens plus importants auxquels j'ai eu accès à partir du moment où on m'a considéré comme un artiste. Grâce à *Superstar*, mon statut avait changé. *Poison* a été produit et financé davantage comme un projet artistique que comme un long métrage traditionnel – c'est pour cela qu'il semble si différent de tout ce que j'allais faire par la suite. Christine Vachon était assistante réalisatrice, Barry Ellsworth a fait la photographie de la partie en noir et blanc et Maryse Alberti celle des deux parties en couleur – nous avons rencontré Maryse dans le cadre des productions Apparatus et avons beaucoup

aimé travailler avec elle. La majeure partie de l'équipe venait d'Apparatus, qui concentrait la communauté la plus fauchée du cinéma indépendant. Nous avons fait le casting nous-mêmes, en puisant dans le monde du théâtre *underground* new-yorkais. Scott Renderer, qui jouait Broom, venait du Wooster Group. Nous avons mêlé les acteurs amateurs aux professionnels.

Un jour, un grand homme incroyablement beau est entré dans l'ascenseur de l'immeuble où se trouvaient les bureaux d'Apparatus, au 225 Lafayette Street. Son nom était James Lyons et il travaillait sur le film de Run-DMC, *Tougher Than Leather* (Rick Rubin, 1988), comme assistant monteur. Je l'ai regardé et ça m'a suffi. Il ne portait pas les attributs de la culture gay ACT UP dans laquelle je vivais à l'époque, je ne pouvais donc rien deviner de sa sexualité – ce qui le rendait encore plus séduisant et complexe. Nous avons appris à nous connaître et je lui ai dit : « J'ai fait le film *Superstar* et je développe un nouveau projet, *Poison*. Je



« Homo »

n'arrête pas de penser à toi pour l'un des personnages principaux, celui de Bolton, inspiré de Genet ». Il m'a répondu : « Je ne suis pas vraiment intéressé, tu sais, je n'ai jamais joué la comédie, mais j'aimerais bien faire le montage ». J'ai donc proposé qu'on monte le film ensemble, mais il n'a finalement pas été trop difficile de le convaincre de jouer dedans.

..... Dans quelle mesure *Un Chant d'amour*, le film de Genet – même s'il n'est pas la source de *Poison*, qui est inspiré de ses textes – a-t-il été une influence ou un point de référence ?

Un Chant d'amour est un chef-d'œuvre du cinéma poétique et du cinéma *queer*. Les contraintes imposées aux personnages de prisonniers dans le film rendent les expressions du désir d'autant plus puissantes qu'elles sont nécessairement reconfigurées – comme la fumée de cigarette exhalée à travers un trou creusé dans le mur d'une cellule. La force visuelle qui émane de ces obstacles à l'intimité et de leur contournement constitue toute la beauté du film. Cela le charge d'un pouvoir érotique fondamentalement cinématographique. Qu'un écrivain, dramaturge et poète ait compris de cette manière et à ce point ce qu'était le médium cinématographique est remarquable. L'intimité de Broom et de Bolton est constamment redéfinie par les limites et l'incertitude, changeant le rapport de force entre les deux hommes. Chaque petit détail a ici une charge érotique décuplée, précisément parce que tout est contraint.

Nous avons également tourné dans deux prisons de l'État de New York, sur Governors Island et Staten Island, des lieux étonnants. Elles ont été construites au début du 20^e siècle, leurs structures de pierre et de fer étaient très délabrées. La subvention du Council for the Arts de l'État de New York et la bourse du National Endowment for the Arts nous ont permis d'avoir accès à ces structures publiques.

La production de *Poison* était vraiment familiale : j'y ai rencontré des personnes comme Kelly Reichardt et Karim Aïnouz. Kelly



« Homo »

était accessoiriste, Karim assistant monteur. Ils ont aussi fait des voix et des enregistrements pour l'ambiance sonore de la prison. Matt Ebert a travaillé sur le film, il est devenu cinéaste lui aussi – et un ami de Kelly et moi.

Mais la mort hantait nos vies pendant le SIDA, et elle planait sur le film. Jessica Haston, la costumière, est décédée tragiquement très peu de temps après ; Larry Maxwell aussi, qui jouait le rôle de Graves dans la partie « Horror » – d'un cancer. James Bennett, le compositeur, est mort du VIH ; Jim mourra quelques années plus tard du VIH lui aussi. La mère de Christine Vachon, qui apparaît au tout début du film, est décédée peu après aussi.

Poison a redéfini mes possibilités et mes attentes en tant que cinéaste. Il m'a permis de me considérer comme un réalisateur de longs métrages. L'époque que nous vivions et l'identification explicite d'un public gay – qui avait toujours fait partie du public d'art et d'essai mais n'avait jamais été défini comme tel



« Homo »

avant le SIDA – ont contribué à l'émergence de nombreux films dans la foulée de *Poison*, dont plusieurs ont été produits par Christine Vachon, et qui ont été baptisés par B. Ruby Rich « *new queer cinema* ».

Tout à coup, il y avait une curiosité pour des films différents. Ce nouveau cinéma *queer* portait souvent sur des sujets très difficiles qui ne cherchaient pas à représenter l'homosexualité positivement. *Swoon* (Tom Kalin, 1992) ou *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ont vraiment embrassé l'idée de criminalité, d'une position en marge des lois et de la société, pour construire la *queerness* de leurs personnages. C'est très contre-intuitif si l'on vise à ce que la société soit plus à l'aise avec l'homosexualité. Ces films ont fait exactement le contraire. Ils ont expérimenté des formes, essayé d'autres moyens de raconter des histoires, de les structurer. Pour toutes ces raisons, j'étais extrêmement

fier de faire partie de ce nouveau mouvement cinématographique – même s'il a souvent été réduit à un argument commercial.

Ce mouvement était transgressif, aussi bien en termes de sexualité que, plus largement, de mœurs et de formes. Pouvez-vous revenir sur ce qui s'est passé lors de la sortie de *Poison* ? C'est une étrange histoire, le film ayant subi un terrible retour de bâton qui lui a été profitable par la suite.

Tout a commencé avec la sélection du film en compétition au festival de Sundance et le Grand prix qu'il y a remporté – ce qui était assez inattendu. C'était le résultat d'un éloge passionné de Karen Durbin, une journaliste qui était membre du jury.

C'était au tout début de l'année 1991, la sortie était prévue au printemps, mais quelque chose s'est passé entre Sundance et la sortie du film. Le film a été chroniqué dans le *Hollywood Reporter* et *Variety* pendant le festival, puis dans le *New York Times* avec pour titre quelque chose comme : « Quand un film gay gagne le premier prix à Sundance ». Il y avait à cette époque – et c'est encore le cas aujourd'hui – un mouvement d'extrême-droite qui faisait beaucoup de bruit aux États-Unis. Ses attaques visaient les politiques culturelles et particulièrement tout ce qui était gay, *queer* et non hétéronormatif. Avant que *Poison* ne devienne la cible de leur indignation, les militants d'extrême-droite s'en sont pris à une exposition de Robert Mapplethorpe à Cincinnati et aux subventions attribuées à des performeurs comme Karen Finley, Tim Miller, John Fleck et Holly Hughes, dont les sujets étaient soit gay, soit explicitement sexuels, subventions qui leur ont été finalement retirées. L'argument de la droite était le suivant : si ces artistes recevaient de l'argent public, le contenu de leurs œuvres devait être sujet à restrictions. Le scandale autour de *Poison* a éclaté lorsque

Donald Wildman de l'American Family Association, après avoir lu quelque chose à propos du film dans le *Hollywood Reporter*, a prétendu que l'argent du contribuable américain avait servi à financer un film mettant en scène du sexe anal.

Il n'avait (évidemment) pas vu le film mais tout à coup, on m'a demandé d'apparaître sur les plateaux des journaux télévisés et des émissions grand public, comme *Good Morning America* ou *Larry King Live*, pour y parler du droit des artistes à s'exprimer librement et débattre face à un défilé de sénateurs conservateurs et de chefs de la droite religieuse – aucun d'entre eux n'ayant vu mon film et personne de la gauche ne venant à ma rescousse pour défendre le financement public des arts. Tout cela s'est produit dans les semaines qui ont précédé la sortie du film, ce qui a évidemment attiré l'attention sur ce qui aurait été, sans cela, un long métrage extrêmement marginal – comme *Superstar* avait finalement profité de son interdiction, qui avait donné aux gens envie de le voir.

Poison a donc très bien marché pour un film *queer* indépendant à petit budget à cette époque. La sortie de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) a ensuite rebattu les cartes. Mais pour le début des années 1990, *Poison* était un succès considérable. J'ai été vraiment soulagé lorsqu'il a commencé à passer dans des festivals européens, à la Berlinale notamment, où les discussions ont enfin porté sur le film lui-même.

Le trouble que *Poison* a suscité était lié au film, mais la question des subventions était toute autre. Sans doute grâce au plaidoyer de Robert Redford en faveur du film, le directeur du National Endowment for the Arts, John Frohnmayer, a finalement prononcé un discours à Washington pour défendre la subvention qu'il avait reçue en tant qu'œuvre d'art, ce qu'il n'avait pas fait pour les précédents artistes en péril. Aujourd'hui, il serait difficile d'imaginer qu'un film comme *Poison* puisse être fait, sans parler d'être primé dans des festivals (ou d'être défendu à Washington). ■

[SAFE]

Safe, votre deuxième long métrage, a constitué une étape majeure dans le début de votre carrière. Comme dans *Superstar*, l'environnement social, ici la Côte californienne luxueuse et hygiéniste, est toxique, à travers son organisation, son architecture, les loisirs qui s'y pratiquent. Comment l'idée de *Safe* s'est-elle développée ? Le SIDA y a contribué, mais comment avez-vous commencé à imaginer l'environnement particulier dans lequel le film allait s'inscrire ?

Vers le début des années 1990, j'ai entendu un reportage aux informations sur cette mystérieuse maladie qui touchait les femmes au foyer et qui était attribuée à des produits domestiques, des produits chimiques d'entretien auxquels elles étaient exposées. On l'appelait « maladie environnementale », mais je crois que l'expression « maladie du vingtième siècle » a été inventée à ce moment-là. Le reportage retraçait l'histoire de





quelques femmes qui vivaient dans des quartiers résidentiels et qui présentaient ces symptômes et des réactions de plus en plus graves suite à l'exposition à des produits qu'elles ne parvenaient pas à identifier. La « solution » qui était alors mise en œuvre consistait à les éloigner et à les isoler davantage, dans des lieux toujours plus contrôlés et confinés, souvent en dehors des villes, dans des zones arides et désertiques ou des maisons de repos.

J'ai trouvé tout cela intrinsèquement passionnant. Cela soulevait des questions relatives à l'hystérie, à la subjectivité féminine, aux corps et à la relation qu'entretient notre culture avec la maladie. Toute cette histoire de banlieues résidentielles et de produits chimiques était très étrange et fascinante, de même que la solution proposée d'isoler davantage ces femmes – dont les vies étaient déjà limitées et circonscrites –, et, bien sûr, ce soupçon latent : et si tout était dans leur tête ? Tout était

imprégné de ce préjugé si familier, suggérant qu'elles étaient coupables de leurs propres symptômes et de leurs souffrances, voire en demande. Cette histoire m'est restée dans la tête, je l'ai vraiment trouvée fascinante.

J'ai grandi dans un quartier modeste de la vallée de San Fernando. Mais ma mère rêvait de construire sa propre maison, ce que mes parents ont fini par faire au début des années 1970. Cette maison, dans un quartier tout récent appelé Lake Encino, est celle de Carol White dans *Safe*. Mes grands-parents vivaient vers Laurel Canyon, dans une belle maison construite à la fin des années 1950, qui ressemblait sans doute encore davantage à ce qu'aimait ma mère. Quant à moi, je préférais bien sûr les choses anciennes

– et les villes qui ressemblaient à New York et San Francisco, contrairement à Los Angeles. (Ma grand-mère paternelle, Grandma Haynes, vivait dans une vieille maison à Hancock Park, que j'adorais quand j'étais petit.)

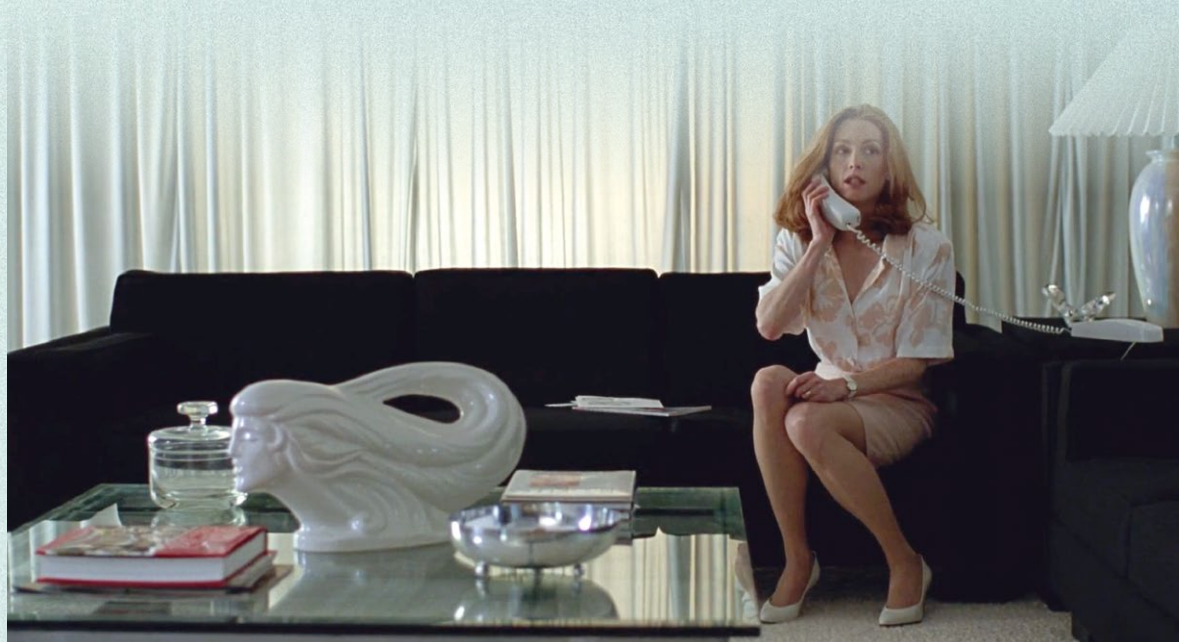
Je voulais situer le film dans le Los Angeles des *nouveaux riches*¹ – faute d'un meilleur qualificatif – qui se trouvait dans la vallée où vivaient mes parents. Il y avait une maison dans leur quartier en face de laquelle j'avais pour habitude de me garer quand je revenais de New York. Je fumais de l'herbe et j'écoutais Sonic Youth, et c'est là que j'ai commencé à imaginer l'univers visuel de *Safe*. C'est précisément cette maison que nous avons utilisée pour les extérieurs de la maison de Carol. Les intérieurs de la maison ont principalement été filmés chez mon oncle, à Malibu,

1. En français dans le texte.

et dans la chambre de mes grands-parents à Studio City. Nous sommes tout de même un peu intervenus sur la décoration, en leur donnant une touche encore plus artificielle.

Le personnage de Carol, en revanche, ne ressemble en rien à ma mère. Ma mère était une femme expressive, passionnée de cinéma, d'art et de design, une fervente démocrate qui adorait ses enfants, les enfants en général d'ailleurs, et ses amies. Mais elle était prisonnière des normes de féminité et de beauté qui avaient présidé à son éducation et qu'elle avait l'impression – à tort – de n'avoir jamais vraiment su faire siennes. Il est vrai cependant que j'ai pensé à certaines de ses amies et de ses connaissances pour le personnage de Carol. Carol avait une sorte d'absence structurante. Il s'agissait de raconter l'histoire d'une personne tout à fait quelconque qui réussissait à peine à convaincre son entourage qu'elle était l'une des leurs, le type de personnes que l'on croise et dont on ne se souvient pas le lendemain.

Dès le début, je l'ai imaginée dans des plans larges et pesants, à la symétrie rigide, dans un espace très kubrickien au sein duquel elle serait marginalisée, presque comme un objet de sa maison. Cette représentation de l'espace domestique, de la difficulté à s'y adapter et à le maîtriser, à répondre aux attentes rendant l'acte même de vivre si peu naturel, tout cela y était dès le départ. Ce sentiment m'a sans doute été inspiré par



l'absence totale de naturel dans certains drames domestiques de Sirk où le décor, les vêtements, les coiffures parfaitement arrangés de la femme d'intérieur semblent presque réduire le personnage à néant.

Tout cela faisait partie des premières idées pour *Safe*, comme celle de réaliser un film sur la maladie en tant que genre cinématographique. Ce type de films relevait plutôt de l'expérience télévisuelle. Leur arc narratif consistait à identifier la maladie, à la nommer, et à forger la représentation d'un groupe de personnes (souvent des femmes) dont cette maladie allait bouleverser l'identité jusqu'à en devenir un élément déterminant. Le fardeau qui pèse sur le sujet, au point qu'il intériorise une nouvelle représentation de lui-même, est si douloureusement inévitable, que nous, spectateurs, observons passivement le personnage s'enfoncer dans cette répression de soi, vers l'acceptation de ces nouveaux repères qui lui permettent

désormais de se définir. Je voulais créer un film où les attentes quant à l'évolution du récit contribuent à opprimer Carol, où la forme narrative elle-même se révèle oppressante. Nous voulons qu'elle suive les règles, qu'elle dise les mots appropriés, qu'elle soit cette personne. Il y a quelque chose de profondément sadique là-dedans. Et bien sûr, j'y ai ajouté des leurres et des répliques qui constituaient en réalité des petits pièges : on se dit par exemple que Peter



Dunning, qui dirige la communauté de Brentwood où Carol atterrit, a lui-même le SIDA et que, quoi qu'il recommande, ce sera nécessairement positif pour Carol. J'avais écrit le scénario avec une actrice en tête, mais ce choix ne nous aurait malheureusement pas permis de lever les fonds pour le film. J'ai aussi envisagé Jennifer Jason Leigh, que j'adorais à l'époque, et encore aujourd'hui, et que je connaissais depuis le lycée – nous étions à Oakwood en même temps mais elle a refusé le scénario. Et il y avait quelqu'un dont nous commençons à entendre parler, qui venait de jouer dans un film de Robert Altman, *Short Cuts* (1993), et dans *La Main sur le berceau* (*The Hand That Rocks the Cradle*, Curtis Hanson, 1992). Son nom était Julianne Moore.

L'agent de Julianne, Evelyn O'Neal, lui a montré le script et Julianne a tout de suite accroché. Contre l'avis de son agent, elle a accepté de faire un bout d'essai pour le rôle. Cette première rencontre avec Julianne reste à ce jour l'une des expériences les plus extraordinaires de ma vie. C'était à New York, avec seulement Christine, un stagiaire et une caméra qui ne

fonctionnait pas vraiment. Elle a accepté d'être filmée et a lu quelques scènes du film. Tout à coup, cette voix, cette diction, cette peau iridescente et ce teint, le concept au cœur du film, l'idée qu'il était construit autour d'un vide s'incarnaient dans la façon qu'elle avait d'interpréter cette personne sans substance. Il est devenu inconcevable de penser au film sans cette performance, sans cet équilibre subtil de chair, de sang, de doute – et d'air ! – qu'elle a apporté au rôle. Le concept a pris corps dans le hasard de cette rencontre avec la seule actrice capable de faire ce film. Cette compréhension du médium, des êtres humains, des femmes était vraiment remarquable. J'avais trouvé mon personnage principal et, en même temps, l'une de mes plus grandes partenaires artistiques.

Nous nous sommes lancés ensemble dans une aventure qui a transformé nos attentes en tant que cinéaste et actrice. Mais après *Poison* et son identification au *new queer cinema*, *Safe* a d'abord suscité une certaine confusion. Pour moi, le film était tout à fait *queer*. Ce qui m'enthousiasmait dans le « *nouveau cinéma queer* », c'était surtout ses aspects formels et conceptuels, et pas tant que le contenu soit gay. Fassbinder était un modèle pour moi : c'était un artiste ouvertement gay mais dont l'œuvre n'était pas là pour affirmer et défendre son statut ou son identité. Il était tout aussi sévère avec les personnages homosexuels qu'avec les hétérosexuels, avec les hommes qu'avec les femmes. Son projet n'était pas de combler un désir. Il examinait les gens en train de se débattre au sein de systèmes de pouvoir. *Safe* a montré comment le cinéma *queer* états-unien pouvait dépasser le contenu narratif au profit de la forme, du concept et de la stratégie.

Vous l'avez déjà un peu évoqué : les femmes sont souvent les principales victimes des constructions sociales qui les entourent. Dans *Safe*, comme elles sont confinées à la vie de femmes au foyer, elles se trouvent déjà dans un monde très restreint. Le lien entre *Superstar* et *Safe* se confirme avec l'évolution physique de Julianne

Moore. Au début du film, elle ressemble à une poupée Barbie, joliment habillée et parfaitement coiffée. Plus le film avance, plus la maladie prend de l'ampleur dans sa vie et dans son corps. Elle devient marquée, de plus en plus maigre. Il y a un fort parallèle entre Karen et Carol en termes d'évolution physique.

Oui, et il y a aussi la maladie dans *Poison*. Mais c'est dans *Superstar* et *Safe* que l'on voit vraiment à quel point elle est spécifique aux femmes historiquement. La maladie dans ces films devient une forme de révolte. Cependant les personnages principaux ne s'aperçoivent que partiellement que ce qui se déroule dans leur corps est l'expression d'une série de refus et de frustrations.

Safe est déchirant parce que le film est directement issu du discours qui a commencé à circuler au moment du SIDA, émanant de certains auteurs *New Age* qui disaient que c'est à l'individu, à la victime de résister et de repousser la maladie, et que si vous faites preuve d'amour envers vous-même, vous pouvez guérir ou ne jamais tomber malade. Tout en semblant investir la personne d'une forme d'autonomie, cette approche lui donne en fait le sentiment d'être complètement abandonnée. Mais ce n'est pas seulement un produit de la pensée *New Age* et de l'ère du SIDA. C'est tellement fondamental dans un paysage idéologique marqué par la liberté absolue du marché, dans lequel les individus sont tenus responsables de leur état de santé. Une personne atteinte d'un cancer a déclaré un jour : « Nous, les humains, acceptons la culpabilité plutôt que le chaos ». Lorsque vous ne parvenez pas à comprendre la raison d'un événement, vous échaufaudez un récit dans lequel vous êtes en faute. C'est comme un petit enfant dont les parents divorcent et qui, se trouvant contraint d'explorer et de comprendre des choses qui le dépassent, pense que c'est forcément de sa faute. Cet aspect de *Safe* est quelque chose de douloureusement humain, constamment exploité à des fins politiques par ceux qui tiennent les pauvres responsables de leur pauvreté.



L'éclairage et la couleur obtenus dans *Safe* sont remarquables, très nets et froids, presque tranchants. Comment avez-vous travaillé avec le directeur de la photographie ?

Alex Nepomniaschy a tourné le film. Il a été formé en Russie, s'est installé aux États-Unis et travaillait sur la Côte Ouest. Il y avait une qualité dans son éclairage que j'avais repérée dans d'autres films qu'il avait tournés, plutôt des films de genre, des films d'horreur, dans lesquels il faisait rebondir la lumière ou filmait à travers un filtre qui diffusait la lumière. Nous avons également privilégié une palette de couleurs froides. Dans *Poison*, nous avons utilisé du matériel Fuji qui a une texture plus froide, plus métallique. Alex était adorable et doué (j'ai adoré travailler avec Maryse sur *Poison* mais elle n'était pas disponible). Je me souviens qu'il avait évoqué *Le Désert rouge* d'Antonioni (1964), que je n'avais pas encore vu quand j'ai écrit le scénario mais qui était une référence parfaite. J'ai toujours composé mes cadres avec une grande précision et conçu les angles et les mouvements de caméra de mes films. Mais leur exécution, l'éclairage, la couleur

et la densité sont entre les mains du directeur de la photographie – c'est un peu le modèle européen, mais ça ne fonctionne pas toujours comme ça aux États-Unis. Tous les directeurs de la photographie avec lesquels j'ai travaillé ont apprécié cette spécificité chez moi. Cela leur donne l'impression qu'il y a une véritable base sur laquelle nous travaillons tous ensemble. C'est également vrai pour les autres tâches. Je me soucie beaucoup de tous les détails, de la couleur, du décor, des vêtements, des coiffures. Et les partenaires créatifs d'un film aiment savoir que chaque détail compte pour le réalisateur.

Quand *Safe* est sorti, personne ne savait comment l'interpréter. J'avais bien compris que la lecture du film et la façon dont il se terminait allaient être un problème. Ce qui est étonnant avec les critiques de l'époque, c'est qu'ils n'ont pas rejeté le film, au contraire, ils sont retournés le voir et en ont discuté. À la fin des années 1990, *Safe* a été désigné, dans le sondage du *Village Voice* mené par soixante critiques, comme le meilleur film de la décennie. Je ne m'y attendais vraiment pas.

C'est un film complexe, je ne suis pas surprise qu'il ait mis du temps à faire son chemin. James Lyons a fait le montage avec vous ?

Jim et moi avons fait le montage ensemble, comme je continuerai à le faire par la suite. Mais je n'avais pas besoin d'être crédité au montage. Et Jim était brillant, c'était un monteur infatigable qui ne s'arrêtait jamais, remettant toujours l'ouvrage sur le métier. Sa maladie, sa santé physique ont fluctué dans les années qui ont suivi *Poison*, ce qui impliquait que je devais parfois travailler un peu plus sur le montage. Mais il était unique en son genre, dans tous les sens du terme. Nous avons continué à travailler ensemble, même lorsque nous n'étions plus en couple.

Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *Todd Haynes : Chimères américaines*, de l'incidence éditeur, 2023

POISON

1991 – États-Unis – 1h26 – **VERSION RESTAURÉE 4K**
Interdit aux moins de 16 ans

Grand Prix du jury Festival de Sundance 1991
Teddy Award Berlinale 1991

FICHE TECHNIQUE // **RÉALISATION** Todd Haynes **SCÉNARIO** Todd Haynes d'après les romans de Jean Genet *Miracle de la rose*, *Notre-Dame des Fleurs* et *Journal du voleur* **PHOTOGRAPHIE** Maryse Alberti, Barry Ellsworth **MUSIQUE** James Bennett **MONTAGE** James Lyons, Todd Haynes **DÉCORS** Sarah Stollman **COSTUMES** Jessica Haston **PRODUCTRICE** Christine Vachon **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION** Bronze Eye Productions, Killer Films, Poison L.P.

FICHE ARTISTIQUE // **HERO** : FELICIA BEACON : Edith Meeks **HORROR** : DR. GRAVES : Larry Maxwell – NANCY OLSEN : Susan Gayle Norman **HOMO** : JOHN BROOM : Scott Renderer – JACK BOLTON : James Lyons

SYNOPSIS // **HERO** : Richie, à 7 ans, tue son père et s'envole. Après l'événement, un documentaire demande à quoi ressemblait Richie et ce qui a conduit au carnage. **HORROR** : Un scientifique isole l'éllixir de la sexualité humaine, le boit et devient un meurtrier contagieux et purulent ; une collègue qui l'aime essaie de l'aider, à ses risques et périls. **HOMO** : Un détenu de la prison de Fontenau est attiré par un détenu qu'il a connu quelques années auparavant, à l'institut pour mineurs de Baton, et dont il a été témoin des humiliations.

© 1991 Bronze Eye Productions - Killer Films - Poison L.P. Tous droits réservés.

NOTES DE RESTAURATION // Restauration en 4K par STUDIO TF1 à partir du négatif image original 16mm et d'un négatif son anglais nitrate, supervisée et validée par Todd Haynes. Travaux numériques et photochimiques réalisés par le laboratoire Eclair Classics en France et en Italie en 2026.

[SAFE]

1995 – États-Unis / Royaume-Uni – 1h59 – **VERSION RESTAURÉE 4K**

Quinzaine des Cinéastes Cannes 1995

FICHE TECHNIQUE // **RÉALISATION** Todd Haynes **SCÉNARIO** Todd Haynes **PHOTOGRAPHIE** Alex Nepomniashchy **SUPERVISION MUSICALE** Carol Sue Baker, William Ewart **MUSIQUE** Ed Tormey **MONTAGE** James Lyons **DÉCORS** David J. Bomba **COSTUMES** Nancy Steiner **PRODUCTRICES** Christine Vachon, Lauren Zalaznick **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION** American Playhouse, Chemical Films Production, Good Machine, Kardana Productions, Channel 4 Films, Arnold Semler

FICHE ARTISTIQUE // **CAROL WHITE** : Julianne Moore – **PETER DUNNING** : Peter Friedman – **GREG WHITE** : Xander Berkeley – **LINDA** : Susan Norman – **CLAIRE** : Kate McGreggor Stewart – **CHRIS** : James LeGros – **JOYCE** : Jessica Harper

SYNOPSIS // Dans la banlieue chic de Los Angeles, Carol White, une femme au foyer à la vie désespérément banale, commence subitement à souffrir d'une mystérieuse maladie liée à son environnement quotidien. Convincue d'être devenue allergique au monde moderne, elle entame une quête d'isolement radicale qui va bouleverser son existence et son identité.

© 1995 The Chemical Films Limited Partnership. Tous droits réservés.

NOTES DE RESTAURATION // Restauration en 4K par SONY PICTURES CLASSICS à partir du négatif image original 35mm et d'un magnétique son anglais 35mm, supervisée et validée par Todd Haynes. Travaux numériques et photochimiques réalisés aux États-Unis en 2026.

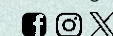
Avec le soutien de CHANEL

REMERCIEMENTS : STUDIO TF1 remercie Todd Haynes, Christine Vachon, Larissa Salaza et Tanya Smith (Killer Films), Steven Farneth (Cinetic Media), Dylan Leiner (Sony Pictures Classics), Todd Wiener (UCLA), Elena Tammaccaro et Davide Pozzi (L'Image retrouvée), Cécile Farkas (Doriane Films), Thierry Frémaux, Maelle Arnaud et Jeremy Cottin (Institut Lumière) et CHANEL (Elsa Heizmann et Clément Geray) précieux soutien de la restauration des deux films.

LES ACACIAS remercie Pierre Olivier, Céline Charrenton et Gilles Sebbah (STUDIO TF1), Rania Griffete et Stéphane Chevalier (BubbelPop), Les Cinémas Centre Pompidou (Judith Revault d'Allonnes, Amélie Galli, Eva Markovits et Louise Rinaldi)
Livret coordonné par Nadine Méla (Les Acacias)
Conception graphique des affiches et du livret : Morgane Flodrops

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com © 2026 Les Acacias



Les Acacias et Studio TFI présentent

QUINZE
DES CINÉASTES
CANNES 1995

JULIANNE MOORE

[SAFE]

UN FILM DE TODD HAYNES

VERSION RESTAURÉE 4K

positif



SFI
FRENCH
INSTITUTION



SONY PICTURES CLASSICS

STUDIO TFI

Les Acacias

BUBBEL
Edition 2017

avec le soutien de
CHANEL