Culturopoing - Vincent Nicolet - 23/10/2026

Entretien avec Todd Haynes – Réalisateur de « Poison » et « Safe »



Todd Haynes était l'un des invités d'honneur de la 18e édition du Festival Lumière. À cette occasion, une mini-rétrospective lui était consacrée, avec notamment les projections en avant-première des copies restaurées de ses deux premiers longs-métrages, *Poison* et *Safe*. De retour en salles depuis le mercredi 21 octobre grâce aux Acacias Distribution, les deux films bénéficient également de très belles éditions vidéo chez BubblePop, qui avait déjà publié *Carol* dans un splendide coffret à la fin de l'année 2025.

Nous avons eu la chance de rencontrer le cinéaste lors de sa venue à Lyon afin de revenir avec lui sur ces deux œuvres matricielles de sa filmographie. Au programme : Jean Genet, horreur, New Queer Cinema, Julianne Moore et bien d'autres choses, en compagnie d'un cinéaste et d'un cinéphile de dimensions supérieures. Après nos textes consacrés à ces deux premières réalisations, voici la retranscription de notre échange.



Poison © Killer Films – Bronze Eye Production – Poison L.P.

Dans *Poison*, chaque histoire possède son propre genre et langage visuel : le faux documentaire, le film d'horreur et le drame carcéral. Comment avez-vous abordé ces trois univers distincts ?

Je voulais créer trois récits dans des registres très différents qui, d'une certaine manière, racontaient tous le même type d'histoire : celle de personnes isolées ou exclues de leur monde respectif.

La première est l'histoire singulière d'un petit garçon, de son comportement au milieu des autres enfants et de la manière étrange dont on raconte qu'il a mis fin à ses jours. Jean Genet a écrit un texte intitulé *L'Enfant criminel*, dans lequel il explore plus en détails la façon dont les enfants éprouvent les limites de leur liberté et viennent ainsi perturber l'ordre social.

La partie horrifique était un moyen de représenter le climat bien particulier que je constatais dans les médias, et notamment dans la presse d'information, autour du sida et de la manière dont les personnes atteintes de cette maladie étaient représentées. J'ai pensé qu'un traitement à la manière d'un film d'horreur de série B serait le moyen le plus approprié pour traduire cette panique à l'écran.

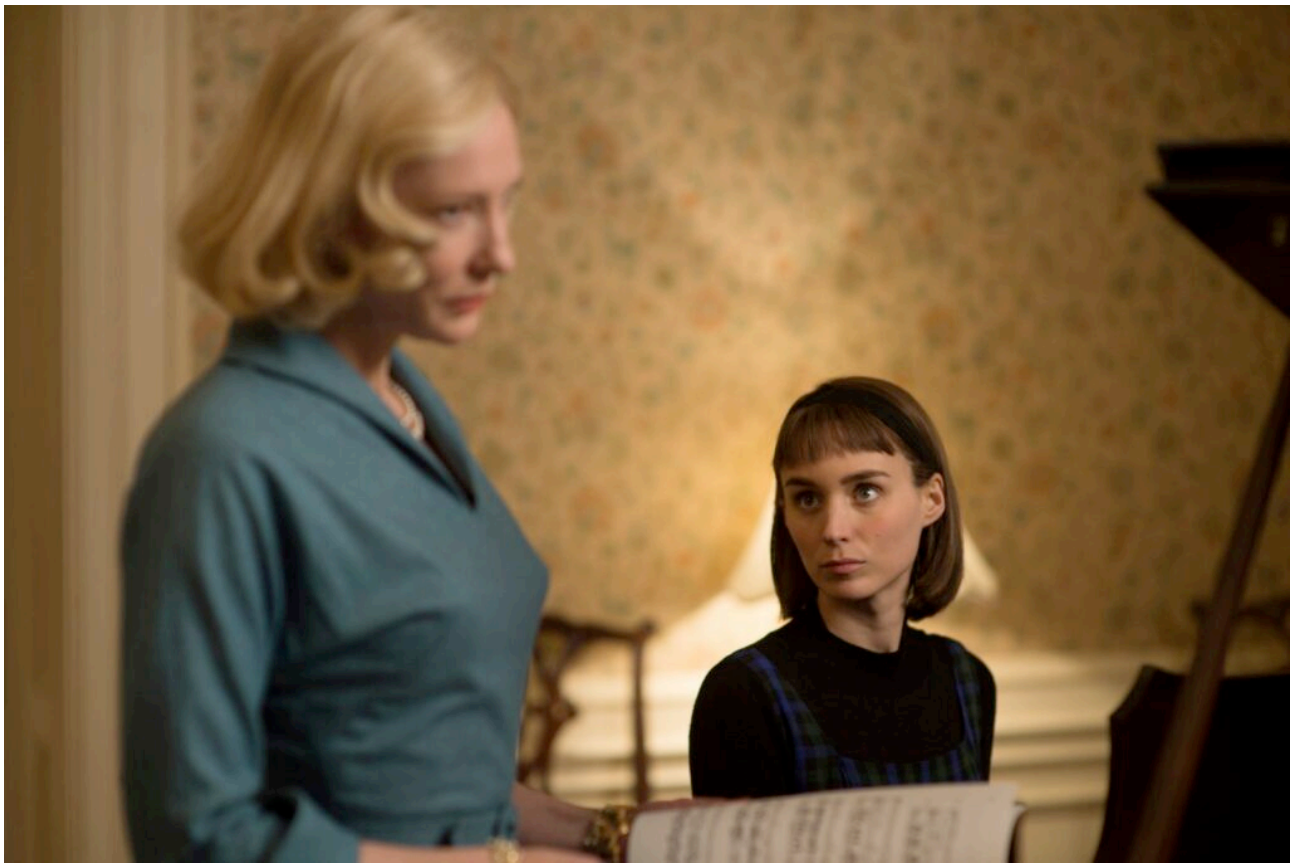
Quant à l'histoire carcérale, c'est pour moi l'interprétation la plus directe, presque littérale, de l'une des œuvres de Jean Genet qui ont nourri le film : *Miracle de la rose*. Elle reprend également des citations d'autres romans de Genet, dont beaucoup ont un caractère autobiographique. C'est aussi l'histoire où la dimension amoureuse et le désir sont les plus profondément inscrits dans le récit. On en retrouve également quelques traces dans le film d'horreur.

Je voulais que le spectateur s'interroge sur les différentes manières dont notre culture s'exprime à travers ces genres, sur ce qu'elle révèle ou dissimule, et les différents objectifs qu'elle poursuit à l'intérieur de chacun d'entre eux.

Vous avez tourné plusieurs de vos films en 16 mm, notamment *Poison* et *Carol*. Qu'est-ce que ce format vous apporte sur le plan esthétique, et qu'est-ce qui vous pousse à le privilégier ?

J'adore le 16 mm ! J'y suis revenu pour *Mildred Pierce*, au milieu des années 2000. Comme il s'agissait d'une production destinée à la télévision, pour HBO, le 35 mm était aussi une possibilité, mais la technologie avait tellement progressé que le grain était devenu très fin. Les objectifs étaient si précis que, lors d'une diffusion télévisée, on aurait perdu une partie de cette texture. Nous avons donc volontairement « dégradé » le rendu en tournant en 16 mm.

J'ai ensuite renouvelé l'expérience avec Ed Lachman, le directeur de la photographie de *Carol*. Cette fois, le film était destiné aux salles de cinéma, et non à la télévision. Là encore, le 16 mm a permis de retrouver cette texture, ce grain, et une véritable expérience cinématographique, comparable à celle que l'on éprouve en regardant des films plus anciens tournés en 35 mm. Les technologies contemporaines ont en quelque sorte fait disparaître une partie de la rugosité, de la matière brute qui caractérisaient l'aspect des films.



Carol © Copyright Number 9 Films Ltd. / Wilson Webb

Comment avez-vous trouvé votre propre langage de cinéaste pour vous approprier l'œuvre de Jean Genet ?

Il y a une forme de jeu avec le spectateur que sous-tend, par ailleurs, la structure narrative du film. Je pense qu'en étant trop allusif ou en cherchant à rendre le film trop lisse, on aurait perdu quelque chose. On ressent la présence de quelqu'un (le réalisateur, le créateur, l'auteur) qui agence ces éléments et nous les présente.

On sent que le récit a été façonné à la main et que quelqu'un y a laissé ses empreintes. J'aimerais pouvoir dire que ce sont celles de Jean Genet, mais ce sont les miennes : celles de ma propre appropriation, très américaine, de ce que j'aime chez Genet et de la force que je trouve dans son œuvre et dans sa vie. J'ai le sentiment que cela donne au film une dimension profondément artisanale.

Ces trois récits traversent différentes générations et différentes périodes de l'histoire de la représentation des sexualités. Avez-vous conçu le film comme un moyen de relier différentes expériences de marginalisation et d'en faire émerger une forme de résistance ?

Tout à fait. Même dans le récit d'horreur, par exemple, qui condamne généralement le sujet, en l'occurrence le monstre ou celui qui menace son entourage, à être définitivement enfermé, ou à voir l'ordre social se rétablir en le mettant au pas. Or, c'est lui qui a le dernier mot, depuis son balcon. Il parle de honte, de fierté et de la nécessité d'assumer pleinement les horreurs qu'il a vécues, en affirmant qu'elles sont en chacun de nous. Tous ceux qui se trouvent en bas ne sont pas contraints d'affronter cette réalité dans leur propre vie, lui, a dû y faire face avant de mettre fin à ses jours. Le dénouement est doux-amer.

Il n'y a pas de véritable libération, pas même dans l'histoire du petit garçon qui s'envole. Le film nous laisse avec ceux qui restent. On ne voit jamais le garçon, on ne le connaît que par l'intermédiaire des témoignages de ceux qui l'ont vu. On se retrouve ainsi à observer les mêmes personnes qui tentent de comprendre qui était cet enfant, comment il a remis en question leurs mœurs et leurs valeurs, et ce que sa disparition signifie.

À la fin de *Poison*, personne ne sort de prison. Le rapport de force entre les deux hommes incarcérés évolue au fil de leur relation, mais Bolton finit par être tué alors qu'il tente de s'évader. Finalement, toutes ces questions demeurent et sont laissées entre les mains du public. Le film ne nous libère pas des problèmes qu'il soulève.



Poison © Killer Films – Bronze Eye Production – Poison L.P.

***Poison* est aujourd'hui considéré comme l'une des œuvres fondatrices de ce que B. Ruby Rich a appelé le « New Queer Cinema ». Aviez-vous le sentiment de faire partie d'un mouvement émergent lorsque vous avez tourné le film ?**

Je me sentais comme partie prenante d'un mouvement issu de l'activisme contre le sida et de la contestation sociale, auquel je participais régulièrement. Cette communauté comptait tellement de personnes brillantes que j'avais le sentiment que chacun était appelé à contribuer. Il n'y avait pas d'autre choix que de mettre nos compétences, nos aptitudes et nos centres d'intérêt au service de l'expression de ce qui se passait. Cela pouvait passer par des actions de désobéissance civile directe autour de questions précises liées aux médicaments, aux drogues et aux traitements, mais aussi par des campagnes de sensibilisation au sida ou, dans le cas de *Poison*, par des parallèles fictifs et plus artistiques avec la réalité de l'époque.

Lorsque d'autres films ont commencé à rejoindre *Poison*, dans l'année qui a suivi sa sortie puis au cours des deux suivantes, et que B. Ruby Rich a formulé cette définition, j'ai ressenti une immense fierté à l'idée de faire partie de cette communauté de cinéastes et de voir leurs œuvres reconnues. Leurs approches allaient à contre-courant de l'idée selon laquelle il fallait avant tout amener la société à mieux accepter les personnes queer.

Swoon [NDLR : réalisé par Tom Kalin] raconte l'histoire de Nathan Leopold Jr. et Richard Loeb. Le film de Gregg Araki met lui aussi en scène deux criminels séropositifs qui prennent la fuite. Tous ces cinéastes exploraient différentes formes de comportements antisociaux, parfois criminels. Dans *Swoon*, on allait jusqu'à mettre en scène un meurtre gratuit, c'était presque inimaginable.

Je crois que ces films rappelaient au public que l'histoire dont nous parlions était longue et complexe. Les personnes gays ont dû trouver leur place dans les marges du système et ont représenté une menace directe pour la culture hétéronormative. Or, il existe une immense force et de nombreuses possibilités dans le fait de se tenir en dehors du système, plutôt que de simplement demander, voire supplier, à être accepté et réintégré par le système tel qu'il existe. Il s'agit de chercher à le bousculer et à remettre en question ses fondements.



Poison © Killer Films – Bronze Eye Production – Poison L.P.

***Poison* met en scène des corps rejetés par la société, tandis que *Safe* montre un corps qui devient incapable de supporter son environnement. Voyez-vous un lien entre ces deux premiers films ?**

Oh oui ! La maladie et une sorte d'attaque rétrovirale contre son propre corps sont des thèmes évidents dans *Superstar, the Karen Carpenter story*, dans *Poison* et dans *Safe*. Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à *Safe*, j'avais entendu parler de cette pathologie, la maladie environnementale, une maladie du XXe siècle désignée sous différents noms.

Cette idée a exercé sur moi une fascination presque irrésistible, par sa puissance métaphorique : être littéralement infecté par son environnement, nous arrive à tous, d'une manière ou d'une autre.

Mais le film s'oriente ensuite vers une question beaucoup plus large : pourquoi tombons-nous malades, comment cherchons-nous à comprendre notre maladie, quel sens lui donnons-nous ? L'histoire de *Safe* est profondément humaine et universelle : nous avons souvent le sentiment de n'avoir d'autre choix que de nous tenir nous-mêmes responsables de notre état.

Malheureusement, cette culpabilité finit par se confondre avec l'idée même de guérison, de rétablissement ou de prise en charge de la maladie. On suit ainsi une femme qui commence le film dans un isolement total et le termine dans ce même isolement. La différence, c'est qu'on lui demande désormais de se considérer elle-même responsable de sa maladie et, en somme, d'exonérer la société de toute responsabilité. C'est assez sombre.

J'ai revu *Safe* avant cette interview et j'avais oublié à quel point le film empruntait au cinéma d'horreur, en faisant surgir le danger dans des lieux ordinaires : la maison, les banlieues, à travers une menace invisible. C'est très différent du segment horrifique de *Poison*.

J'adore cette étrange impression de fatalité qui se dégage du film, notamment lorsque les sources de contamination les plus anodines, un canapé noir, par exemple, deviennent des symboles incendiaires dans *Safe*. Je me souviens que Wes Craven avait déclaré qu'il trouvait que c'était le film le plus effrayant de 1995. Je m'étais dit : « Ah, c'est génial ! ».



J'ai lu que l'univers visuel de *Safe* s'inspirait en partie de votre enfance et de votre adolescence. Qu'y a-t-il d'autobiographique dans le film ?

Principalement les lieux, pas vraiment les personnages. Mes parents ont progressivement gravi les échelons sociaux pendant ma jeunesse, jusqu'à s'installer dans un quartier de la vallée de San Fernando où se trouvaient de grandes maisons récentes, avec beaucoup d'espace et tout un style de décorations intérieures. Mes parents étaient extraordinaires, ils avaient de belles contradictions : ils débordaient d'amour et soutenaient pleinement leurs trois enfants dans tout ce que nous entreprenions. Mais ce genre de maisons n'était pas à mon goût. Je me sentais, à ma manière, en décalage par rapport à elles. C'est un sentiment peut-être difficile à distinguer de l'éloignement que nous ressentons lorsque nous entrons dans l'adolescence et que nous commençons à prendre nos distances par rapport à nos parents.

Nous avons littéralement tourné certaines scènes de *Safe* dans la maison de mes grands-parents à Studio City, enfin, juste dans une chambre, dans la maison de mon oncle à Malibu Canyon, et nous avons tourné une prise de vue extérieure du garage de mes parents. Le film était très ancré dans certains aspects de cette période spécifique, Julianne Moore portait certains vêtements de ma mère.

C'était votre première collaboration avec Julianne Moore. Comment vous êtes-vous rencontrés et comment avez-vous travaillé ensemble pour créer le personnage de Carol White ?

Tout est parti du scénario. *Safe* était un film très différent du précédent. À l'époque, *Poison* avait marqué le cinéma indépendant, notamment dans le cadre du « New Queer Cinema ». Le film avait même remporté le grand prix du festival de Sundance, où nous l'avions présenté.

Je pense qu'à bien des égards, le « New Queer Cinema » désignait un marché. Bien sûr, le terme décrivait un ensemble de films, mais il désignait aussi un marché qui avait en quelque sorte toujours existé : celui du cinéma d'art et d'essai, qui pouvait enfin revendiquer ce qui avait toujours été vrai, à savoir qu'une partie importante de son public était gay.

À partir du moment où le sida est enfin devenu un sujet dont on parlait ouvertement, cette notion de cinéma queer a permis de regrouper un grand nombre de films qui sortaient à cette époque, mais aussi d'attirer ce public spécifique. Pourtant, avant que l'expression « New Queer Cinema » ne soit apparue, nous avions beaucoup de mal à financer *Safe*. Les gens ne comprenaient pas vraiment le film, et c'était un projet difficile à vendre.

Il nous a fallu deux ans pour réunir le million de dollars nécessaire à sa réalisation. Pendant cette période, Julianne commençait tout juste à passer de la télévision au cinéma. Elle avait notamment joué dans *Short Cuts* de Robert Altman. J'ai vu le film et je l'ai trouvée extraordinaire, mais je ne savais pas encore si elle conviendrait à ce rôle.

Elle a lu le scénario, l'a adoré et a voulu me rencontrer pour auditionner devant moi, ce que les acteurs ne font pas toujours, ou plutôt ce que leurs agents ne les laissent pas toujours faire. Elle m'a expliqué qu'elle avait une idée très précise du personnage, notamment de sa façon de parler. Elle voulait me la présenter et, si cela ne me plaisait pas ou ne me parlait pas, ce n'était pas grave, c'était la seule façon de savoir.

Elle a passé l'audition, et cela a été l'un de ces moments véritablement uniques dans ma carrière où j'ai vu un personnage presque invisible prendre forme devant moi. Il lui a fallu un courage et une assurance remarquables pour incarner ce rôle avec autant de délicatesse, de nuance et de retenue, en faisant exactement ce qui était nécessaire, sans jamais en faire trop. Son interprétation laissait ainsi au spectateur l'espace nécessaire pour essayer de la comprendre et se demander : « Qui est-elle vraiment ? Sait-elle vraiment qui elle est ? Et moi, est-ce que je sais vraiment qui je suis ? » Autant de questions que son jeu faisait surgir. C'était un moment extraordinaire. Bien sûr, après ça, j'avais envie de renouveler cette expérience et de retravailler avec Julianne. Et c'est ce que nous avons fait !



Safe © The Chemical Films Limited

Votre façon de travailler avec Julianne a-t-elle évolué au fil de vos collaborations suivantes, notamment sur *Loin du paradis***,** *Le Musée des Merveilles* **et** *May December* **?**

Je crois que nous avons rapidement développé une forme de compréhension mutuelle et j'ai le sentiment que cela s'est produit dès *Safe*. Nous n'avons pas besoin de beaucoup parler du personnage : elle n'aime pas particulièrement l'analyser, le théoriser, ni même répéter longuement.

Parfois, j'avais envie de l'entendre lire certaines répliques pour m'assurer qu'elles sonnaient juste, comme dans *Loin du paradis*, qui était écrit dans un style bien particulier. Mais cette confiance fondamentale, cette connaissance de son métier qu'elle apporte à son travail, ont toujours été pour moi un point d'ancrage, un socle solide sur chacun des projets que nous avons réalisés ensemble.

Chaque collaboration, chaque expérience, est toujours une leçon. Le travail de l'acteur est à la fois essentiel et profondément mystérieux. On ne peut pas toujours saisir ce qui se joue.

On ne voit même pas nécessairement ce que la caméra capte lorsqu'on se trouve dans la pièce avec l'acteur en train de jouer. Les meilleurs acteurs, je crois, comprennent le regard de la caméra, et l'on découvre dans les images des choses différentes de celles que l'on percevait sur le plateau. C'est toujours une sorte de danse extraordinaire, qui se renouvelle d'un film à l'autre.

Julianne est vraiment remarquable. Aujourd'hui, nous sommes comme des âmes sœurs. Nous avons derrière nous une histoire de collaborations assez incroyable, dont je crois que nous sommes tous les deux fiers. C'est quelque chose de vraiment exceptionnel et d'unique.



Safe © The Chemical Films Limited