

À bout de souffle

Le cinéma de Steven Soderbergh

Loïc Darses

Volume 31, Number 2, Spring 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68886ac>

[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

Darses, L. (2013). À bout de souffle : le cinéma de Steven Soderbergh. *Ciné-Bulles*, 31(2), 28–35.

Le cinéma de Steven Soderbergh

PERSPECTIVE

À bout de souffle

LOÏC DARSEZ

En 1941, Orson Welles, jeune cinéaste autodidacte, n'a que 26 ans lorsqu'il réalise **Citizen Kane**. Un premier film qui exprime une critique acerbe de la décadence cauchemardesque du rêve américain. Cette œuvre capitale, qui repousse à elle seule les limites du langage cinématographique, est pourtant boudée par le public à sa sortie, puis snobée aux Oscar. Ce n'est que plus tard qu'elle sera reconnue à sa juste valeur, soit l'une des pierres angulaires de l'histoire du cinéma. *Flash-forward*. En 1989, un cinéaste indépendant émerge de l'anonymat avec **Sex, Lies, and Videotape**. Un premier effort palmé d'or à Cannes qui, entre simulacre et hypocrisie, jette un regard critique sur l'éclatement du couple en temps d'aliénation sociale. Après le succès inattendu de ce film-couronnement, prélude à l'avènement d'un nouveau cinéma indépendant américain, le jeune metteur en scène hérite du sobriquet d'« enfant prodige ». Steven Soderbergh est alors âgé lui aussi de 26 ans.

Si **Sex, Lies, and Videotape** n'a pas rejoint le chef-d'œuvre de Welles au sanctuaire des œuvres maîtresses du septième art, il faut bien admettre que ce premier film de Soderbergh a marqué la naissance d'une voix nouvelle, audacieuse et singulière, dans le paysage cinématographique américain.

De telles entrées en scène ont parfois malheureusement marqué l'apothéose de carrières naissantes restées lettre morte. Et à y regarder de plus près, elles n'ont pas été que salutaires pour ces deux cinéastes. Au contraire. Car après avoir fait miroiter malgré eux de vaines promesses, Welles et Soderbergh accumulèrent déboires et désillusions. Pour le premier, cela se traduisit par une incessante lutte contre les grands studios américains et leur système despotique, un combat obsessionnel perdu d'avance et qui laissa un amer goût de défaite chez cet enfant terrible d'Hollywood. La traversée du désert paraît avoir été moins éprouvante pour le second, qui parvint plus habilement que Welles à tirer son épingle du jeu. Après l'insuccès commercial de **Kafka** (1991), qui présente pourtant de réelles qualités cinématographiques, et de **King of the Hill** (1993), Soderbergh semble avoir connu une période d'anémie artistique. En témoignent les plutôt ordinaires **The Underneath** (1995) et **Gray's Anatomy** (1996). Puis, le surdoué des premiers jours refait surface avec **Schizopolis** (1996), **Out of Sight** (1998) et **The Limey** (1999). S'ensuivent quelques films pour lesquels succès commercial et d'estime sont au rendez-vous, avec **Erin Brockovich** (2000), **Traffic** (2000) et la trilogie **Ocean's** (2001, 2004 et 2007).

Si Welles refusait tout compromis, Soderbergh, lui, en fit plutôt sa marque de commerce. Et c'est justement grâce à cette oscillation entre des expériences fascinantes, mais parfois hermétiques (**Full Frontal**, 2002; **Bubble**, 2005), et un cinéma d'auteur, néanmoins grand public (**Solaris**, 2002; **The Good**

En 1989, un cinéaste indépendant émerge de l'anonymat avec **Sex, Lies, and Videotape**. Un premier effort palmé d'or à Cannes qui, entre simulacre et hypocrisie, jette un regard critique sur l'éclatement du couple en temps d'aliénation sociale. Après le succès inattendu de ce film-couronnement, prélude à l'avènement d'un nouveau cinéma indépendant américain, le jeune metteur en scène hérite du sobriquet d'« enfant prodige ». Steven Soderbergh est alors âgé lui aussi de 26 ans.

German, 2006; **Che**, 2008), que pour un temps, l'idylle du cinéaste avec le public porta ses fruits. Mais en dépit de la perspective critique pertinente qu'offre **The Girlfriend Experience** (2009), de la candeur naïve de **The Informant!** (2009) et de la touchante sensibilité de **And Everything Is Going Fine** (2010), le legs soderberghien s'étirole. À quoi peut-on attribuer cela? Peut-être à une succession expéditive de réalisations certes bien exécutées (**Contagion**, 2011; **Haywire**, 2011; **Magic Mike**, 2012), mais résolument frivoles et commerciales, qui pourrait témoigner d'une certaine lassitude du cinéaste. Bref, après avoir surfé sur la vague de la conciliation qui était la sienne, il semblerait que Soderbergh soit de nouveau en panne sèche et que cette aridité créative le pousserait aujourd'hui à abjurer l'art du cinéma.

Dans une interview accordée à Nigel L. Smith du site *Indiewire* le 16 janvier 2012, le cinéaste explique ainsi sa décision d'entamer une phase de repos sabbatique se voulant transitoire :

Je sens qu'il s'est opéré, entre moi-même et ce qui se passe actuellement dans cette industrie, un important décalage. Je pourrais sans doute y faire face si je ressentais que je devenais meilleur. Oui, je suis meilleur que lorsque j'ai commencé. [...] Comprendre la mécanique, régler des problèmes, voilà en quoi j'excelle



The Limey

désormais. Mais quand vient le temps de réaliser quelque chose d'avant-gardiste, c'est une tout autre histoire. Et ça ne changera pas spontanément, ça nécessite une forme de coupure. Alors, je dois pour un temps m'arrêter¹.

Incapable de se renouveler, coincé dans un système qu'il ne reconnaît plus, Soderbergh entend mettre un terme à sa production avec **Side Effects**, un sombre suspense psychotrope qui ancre son récit en marge des dérives de l'industrie pharmaceutique. Agissant à titre de testament cinématographique, ce film est annoncé comme son ultime opus. Le 26^e de sa filmographie.

La croisade

Au premier coup d'œil, on ne peut que constater le caractère peu orthodoxe de la pratique du cinéma à laquelle s'adonne Steven Soderbergh. Une méthode consistant à alterner les productions marchandes aux budgets outranciers et les projets indépendants, plus personnels, témoins d'une certaine *maestria*.

1. SMITH, Nigel L. « Steven Soderbergh on 'Haywire', 'Magic Mike' and Why He's Given Up on 'Serious Movies' », *Indiewire*, [en ligne]. [www.indiewire.com/article/interview-steven-soderbergh-haywire] (page consultée le 18 février 2013)

Ainsi, c'est en recouvrant le gouffre créatif des grands studios d'un baume placebo que le cinéaste a pu parvenir à œuvrer avec une témérité un brin consommée. D'évidence titubante, cette démarche pragmatique s'est cependant avérée féconde dans la mesure où, parfois, des hybrides cinématographiques en sont nés.

The Limey marque la consécration artistique de cette approche de la conciliation tandis que l'éclatant triomphe, tant commercial que critique, de **Traffic** témoigne d'une rigoureuse négociation entre l'expression créative brute et les exigences d'un cinéma populaire. Mais, c'est **Sex, Lies, and Videotape** qui s'impose en tant qu'authentique hybride des hybrides. Un film croisé dont la plus grande victoire demeure son encodage, alors que le sexe, utilisé comme appât commercial, pave néanmoins la voie à une désarmante mise à nu des noires entrailles de la psyché humaine, tout autant que de ses vertus les plus précieuses.

Un film qui annonçait, d'entrée de jeu, l'ambition que nourrissait Soderbergh : celle d'incarner, à l'image des Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Howard Hawks et Alfred Hitchcock, « l'auteur hollywoodien », vestige d'un autre temps. Un désir sincère et louable, car enfin, dans le contexte cinématographique délétaire actuel, la rupture entre le cinéma



Traffic

hollywoodien et le cinéma d'auteur est plus que jamais consommée. Reste à savoir si Soderbergh est parvenu, au cours de cette course effrénée à la création éclectique que fut sa carrière, à personnifier ce brave croisé hérétique, cet « auteur made in Hollywood », celui qui réussirait à délivrer le « saint lieu » qu'est Hollywood de ses chaînes mercantiles et à rétablir l'équilibre entre les conventions de l'accessible et l'hermétisme excentrique?

Une certaine tendance

« Eh bien, je suppose qu'à partir d'ici, ça ne peut qu'aller de mal en pis. » À peine quelques instants après le sacre de son premier film à Cannes, Soderbergh lançait cette boutade devenue célèbre. Lucide, le jeune homme au timide sourire ne croyait certainement pas si bien dire, mais l'histoire semble lui avoir tristement donné raison. Ainsi, ce n'est qu'au lendemain d'une impasse créative qui culmina avec l'échec de **The Underneath** que Soderbergh, voulant renouer avec l'Auteur en lui, entama la reconquête de ses honneurs perdus. C'est en braquant la caméra sur lui-même qu'advint la véritable renaissance cinématographique, doublée d'une autobiographie philosophique déconstruite, qu'est **Schizopolis**. Scénario, mise en scène, jeu, musique, photographie et montage: tout Soderbergh est dans cette œuvre maîtresse et l'insaisissable virtuosité qui en exhale

naît justement de cet endossement total de la responsabilité créatrice. Ici, l'auteur s'assume et, en plus de pourfendre ses propres obsessions et névroses, va jusqu'à remettre en question l'essence même de sa démarche, jusqu'à la parodier. Ce qu'il faisait déjà dans l'insolite **Kafka** en reconnaissant, par l'entremise d'une réplique du héros, que le film biographique, en soi, n'est que veine entreprise: « Mais jamais, oh grand jamais, vous ne parviendrez à éprouver, au travers d'une lentille, l'âme d'un homme. »

Pour Soderbergh, le processus créatif nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle œuvre n'est justifié que dans la mesure où cet aboutissant est apte à se détacher du reste de sa filmographie. Ce n'est donc pas un hasard si le renouveau qu'il exprime avec **Schizopolis** s'apparente à la posture idéologique des cinéastes de la Nouvelle Vague: ces derniers, plus spécifiquement Jean-Luc Godard, François Truffaut et Alain Resnais, l'ayant profondément inspiré. C'est d'ailleurs en rendant hommage à ces maîtres qui, par leur fougue et leur audace, ont permis au cinéma d'entrer dans une nouvelle ère, que la touche plastique et narratologique « à la française » est devenue celle de Soderbergh. Sa marque de fabrique, en quelque sorte.

Alors que dans **Out of Sight**, ce sont les multiples arrêts sur images empruntés à l'ultime plan des **400 Coups** (1959) de

Truffaut qui font office de référence — notamment la synthèse qu'en fait Soderbergh dans une scène à l'érotisme raffiné où le *freeze frame* est utilisé pour souligner le désir qui naît chez deux êtres succombant à des amours pourtant impossibles —, c'est à Resnais que Soderbergh rend hommage dans **The Limey** en s'inspirant du montage trouble et déroutant de **L'Année dernière à Marienbad** (1961). Il parvient ainsi à offrir un regard impressionniste sur l'espace et le temps, une manière d'évoquer le réel tel qu'il est perçu par le protagoniste

Pour Soderbergh, l'intertextualité n'est jamais synonyme de copie ni de superficialité. *Exit* le collage strictement plastique : les pastiches sont subversifs, contestataires chez ce cinéaste qui, en plus d'être réalisateur, est directeur photo et monteur de ses films (Peter Andrews et Mary Ann Bernard ne sont que des pseudonymes) dans lesquels la forme est toujours au service du fond. C'est là, justement, que réside sa plus grande force.

parfaitement exemplifiée dans une séquence où les répliques sont entrecoupées à plusieurs reprises, sans le moindre raccord spatiotemporel. Dans **Traffic**, c'est l'utilisation du filtre coloré pour segmenter chromatiquement trois intrigues qui, rappelant la scène d'ouverture du **Mépris** (1963) de Godard, exprime son attachement à ce courant cinématographique. Une trichromie entre le très contrasté et granulé jaune du Mexique, le froid bleu de l'Ohio et les chaudes teintes surexposées de la Californie qui aide à la compréhension d'un film choral autrement un peu ardu à suivre.

Si **Schizopolis** n'échappe pas à la fascination du réalisateur pour la Nouvelle Vague, ce qui retient surtout l'attention est que ce film rend compte d'une autre tendance, sous-jacente chez ce cinéaste, que l'on a déjà évoquée : celle de tout remettre en question, même sa propre façon de faire. Une prédisposition à se contester lui-même qui se manifeste dès les premières minutes du film, dans la scène où Fletcher Munson, un employé de bureau assujéti, interprété par Soderbergh, quitte son cubicule pour aller se masturber aux toilettes alors qu'il devrait travailler. Si d'emblée, ce geste témoigne de la crise ou plutôt du vide existentiel qui accable ce personnage, on ne peut que

constater le caractère fortement autoréflexif d'une telle séquence et déceler, dans son sous-texte, un cinglant commentaire sur son créateur. Et c'est par la verve satirique que celui-ci reconnaît l'égoïsme de sa démarche artistique : une telle séquence ne serait-elle pas l'aveu que **Schizopolis** n'est en fait que le résultat d'une fertile séance de masturbation intellectuelle, certes jubilatoire, mais ô combien rédemptrice ? Au spectateur d'en juger si tant est qu'il sache décoder ce sous-texte. Conséquemment et conformément à ce que disait Albert

Camus, « l'artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son œuvre » (A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard). En poursuivant ainsi la quête du façonnement de soi jusqu'à son ultime résolution, c'est-à-dire le néant, Soderbergh fait naître des cendres de la plus humaine des subjectivités l'objectivité absolue : un regard dans le miroir par lequel il entrevoit le monde. Le cinéaste semble faire sien cette singularité de l'artiste selon Camus et tend de cette manière vers l'essence même de l'œuvre d'art.

Dans le même ouvrage, Camus défend l'idée que l'œuvre d'art « naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret », qu'elle « marque le triomphe du charnel » : une concep-

tion de l'art qui ne colle pas du tout à Soderbergh qui, hormis dans **Erin Brockovich**, son film le plus affectif, le moins typé, est plutôt enclin à une approche intellectuelle d'un cinéma discursif, mais empreint d'une lointaine proximité.

Il serait possible de continuer ainsi, en faisant jaillir de chacun de ses films, de **Full Frontal** jusqu'à la trilogie **Ocean's**, les nombreuses références qui les traversent. Et l'on comprendra que la fréquentation de l'œuvre de Soderbergh permet rapidement de constater que tout y est clairement défini, tranché, et que chaque scène n'est que la réminiscence nostalgique d'un autre moment de cinéma. L'instant, issu d'un imaginaire autonome, n'est qu'allusion à cette mémoire cinématographique, et c'est par le pastiche et la référence que prend forme le cinéma de Soderbergh, celui d'un cinéophile. Pour Soderbergh, l'intertextualité n'est jamais synonyme de copie ni de superficialité. *Exit* le collage strictement plastique : les pastiches sont subversifs, contestataires chez ce cinéaste qui, en plus d'être réalisateur, est directeur photo et monteur de ses films (Peter Andrews et Mary Ann Bernard ne sont que des pseudonymes) dans lesquels la forme est toujours au service du fond. C'est là, justement, que réside sa plus grande force.

Les intérêts cinéphiliques de Soderbergh ponctuent ses films, si bien qu'il est possible d'entrevoir dans **Kafka** une lettre d'amour au cinéma expressionniste allemand. Ce n'est pas un hasard si l'antagoniste du héros se nomme Murnau. Mais le cinéaste oppose aussi, en présentant une synthèse filmique des thèmes et des intrigues de l'œuvre de Franz Kafka plutôt qu'un biopic traditionnel, un contrepoids nécessaire à la formule standardisée d'Hollywood. Même chose pour **The Good German**, où Soderbergh a choisi d'épouser avec une minutie quasi maniaque la forme des films hollywoodiens des années 1940, tout en dépeignant crûment le sexe, la vulgarité et les violentes manigances politiques de l'après-guerre. Ce qu'un Michael Curtiz — à qui l'on doit le proverbial **Casablanca** (1942) — n'aurait jamais pu faire sous la tyrannie du Code Hays (sur la censure) à l'époque de l'âge d'or hollywoodien. Et c'est justement de cette inquiétante étrangeté, où l'idéalisation formelle d'antan confronte le réalisme moderne brutal, que se dessine subrepticement une certaine remise en question de la sujétion aux élites bien-pensantes.

Final cut

Sa filmographie n'étant peut-être pas aussi hétérogène qu'elle pourrait paraître à première vue, c'est sans doute à tort que l'on qualifie Soderbergh de « plus antiauteur des auteurs ». Outre ses nombreuses réitérations esthétiques, d'évidentes récurrences trahissent pourtant celui qui s'évertue à éviter la rengaine. Si d'entrée de jeu, on pense aux dilemmes moraux auxquels sont constamment confrontés ses personnages (**Traffic**, **Che**), ou encore au thème de la vérité qui revient tel un leitmotiv (**Solaris**, **King of the Hill**, **Bubble**, **The Informant!**), c'est une autre constante qui lie de manière intrinsèque l'ensemble des réalisations signées Steven Soderbergh. Ainsi, ce qui semble marquer chacune de ses intrigues est ce vif désir qui habite les êtres qu'il met en scène et qui cherchent à façonner, à leur image et selon leurs valeurs, l'univers dans lequel ils évoluent. Mais surtout, cette frustration profonde que tous éprouvent lorsque placés devant l'inéluctable échec d'un tel dessein. Ironiquement, c'est son dernier grand film, le diptyque **Che**, qui incarne le paroxysme de cette fascination de la désillusion. Film dont la réalisation fut éprouvante au point d'enlever au cinéaste l'envie de continuer.

Le fil d'Ariane de son œuvre semble avoir été la frustration. Soderbergh ne remet-il pas lui aussi en question le monde qui l'entoure? Ne veut-il pas façonner le réel d'une manière qui lui sied? Vœu pieux que cette tentation de l'utopie: espoir d'une résurgence d'un âge digne des années 1970 où, grâce à

Ocean's Eleven, Schizopolis, Che, The Girlfriend Experience et Erin Brockovich



l'influence de la Nouvelle Vague, certaines productions hollywoodiennes étaient audacieuses et significatives. Ce passé récent auquel il voue, comme en témoigne **The Limey**, une affection nostalgique sans égal. Cet Hollywood en crise mais sans complexes, plus avare d'art que d'or, ne serait-il pas son fantasme? Certainement. Mais s'il s'oppose à un tel système, Soderbergh s'en fait aussi l'apôtre, peut-être bien malgré lui. Car si sa plus grande crainte était de devoir travailler dans un

Sans être un grand film, **Side Effects** est néanmoins un suspense d'une efficacité clinique qui propose une juste synthèse de l'œuvre filmique de Soderbergh. Que ce soit en raison de cette obsession du capital, qui refait ici surface grâce au regard satirique que pose le cinéaste sur l'industrie pharmaceutique — alors qu'il donne aux psychiatres des airs de revendeurs de drogue tout droit sortis de **Traffic** — ou à cause de l'utilisation diégétique de la caméra vidéo en tant que dispositif « créateur de vérité » (autre motif récurrent chez Soderbergh), **Side Effects** vient effectivement boucler la boucle.

contexte de contraintes et de compromissions, il semble qu'en acceptant de réaliser des films populaires pour les grands studios hollywoodiens, il s'est en quelque sorte lui-même pris au piège qu'il croyait éviter par ses « grands écarts artistiques ». Et il en paye aujourd'hui le prix.

Ainsi, l'on pourrait suggérer que le supplice d'une prostituée de luxe qui souffre autant du capitalisme sauvage qu'elle en jouit, dans **The Girlfriend Experience**, est analogue à celui de Soderbergh. Puisque, à défaut d'avoir pu réformer la machine hollywoodienne de l'intérieur, il en est devenu la proie. Si pendant une bonne partie de sa carrière, le cinéaste a su tirer son épingle du jeu en gardant la mainmise sur cette négociation aussi périlleuse qu'acrobatique qui lui valut sa renommée, il semble qu'il en soit désormais incapable. Ou plutôt qu'il ne trouve plus cette danse funambulesque aussi gratifiante qu'elle le fut jadis.

Si bien que le réalisateur a choisi de lâcher prise, et c'est en amorçant une phase cinématographique vertement plus

ludique qu'il a fait une croix définitive sur ses années de croisade. Ne voyant plus, sur les marquises illuminées des cinémas américains, de titres dont la spécificité récréative n'édulcore en rien la pertinence et la fraîcheur, il a décidé de les réaliser lui-même, ces films de genres soigneusement ficelés. Que ce soit pour son propre plaisir de cinéphile, pour la simple beauté du geste ou pour finir sa carrière sans trop se casser la tête, il a fait le choix d'un désaveu partiel de sa manière d'approcher le cinéma en s'adonnant au nivellement par le bas. Donc, si l'on considère **Contagion** comme l'interprétation soderberghienne du film-catastrophe, **Haywire** comme une excuse à la réalisation de scènes d'action et la comédie dramatico romantique **Magic Mike** comme une incarnation archétypale du film consensuel (*crowd-pleaser*), **Side Effects** s'inscrit parfaitement dans cette lignée de « produits de divertissement grand public » s'efforçant de respecter l'intelligence du spectateur, sans plus.

Légitime descendant des *thrillers* psychosexuels à la **Fatal Attraction** (1987) et **Basic Instinct** (1992), ce film cynique à l'intrigue haletante ne voile jamais ce qu'il tente d'imiter. Concupiscence, trahison et hémoglobine : tout est là. Même que le meurtre prématuré de l'un des personnages principaux, qui renvoie directement à la légendaire scène de la douche de **Psycho** (1960), atteste une volonté résolue de filiation au *mindfuck* hitchcockien (récit aux retournements imprévisibles qui cherchent à confondre le spectateur en ouvrant de multiples pistes interprétatives qui s'avèrent autant de leurres). Sans être un grand film, **Side Effects** est néanmoins un suspense d'une efficacité clinique qui propose une juste synthèse de l'œuvre filmique de Soderbergh. Que ce soit en raison de cette obsession du capital, qui refait ici surface grâce au regard satirique que pose le cinéaste sur l'industrie pharmaceutique — alors qu'il donne aux psychiatres des airs de revendeurs de drogue tout droit sortis de **Traffic** — ou à cause de l'utilisation diégétique de la caméra vidéo en tant que dispositif « créateur de vérité » (autre motif récurrent chez Soderbergh), **Side Effects** vient effectivement boucler la boucle. Et témoigne, par le fait même, de la transition qui s'est opérée chez le cinéaste, de l'irrésistible envie de révolte à l'inévitable retour à la tradition.

Un tel revers secoue, puisque c'est la nostalgie d'une époque, où Hollywood n'avait rien à envier à l'Europe ni à personne et



Side Effects

où les films majeurs savaient s'adresser au grand public, qui a forcé Soderbergh dans ses derniers retranchements. Ce qui l'a mené à cette navrante posture, c'est justement son amour inconditionnel du cinéma. Et comme pour doubler leurs torts d'un affront et clore cruellement cette histoire consternante, les studios américains ont refusé, jugeant son contenu « trop homosexuel », de participer au financement de *Behind the Candelabra*, qui aurait dû être le dernier long métrage de Soderbergh pour le grand écran. Soutenu par la chaîne HBO, ce regard sur la vie du pianiste Liberace prendra finalement la forme d'un téléfilm. Il ne pourrait y avoir finale plus affligeante et tristement symbolique à la carrière d'un cinéaste qui a vainement œuvré à redorer le blason du cinéma hollywoodien. Ni plus grand affront.

Ce n'est qu'au terme d'une vie d'exil et de marginalisation qu'Orson Welles fit l'accablant constat de ses insuccès. Trop peu, trop tard, il va sans dire. Soderbergh, lui, a encore le temps. Si malgré son imminente mort cinématographique, l'éveil lui semble toujours interdit, on aimerait croire que cet

adieu ne sera en fait que l'aube d'une seconde renaissance, parente de **Schizopolis**. Et que l'on n'a probablement rien vu du véritable talent de cet étrange personnage. ▀



États-Unis / 2013 / 106 min

RÉAL. Steven Soderbergh **SCÉN.** Scott Z. Burns
IMAGE Peter Andrews (Steven Soderbergh) **MUS.** Thomas Newman **MONT.** Mary Ann Bernard (Steven Soderbergh) **PROD.** Endgame Entertainment **INT.** Jude Law, Rooney Mara, Catherine Zeta-Jones, Channing Tatum **DIST.** Les Films Séville